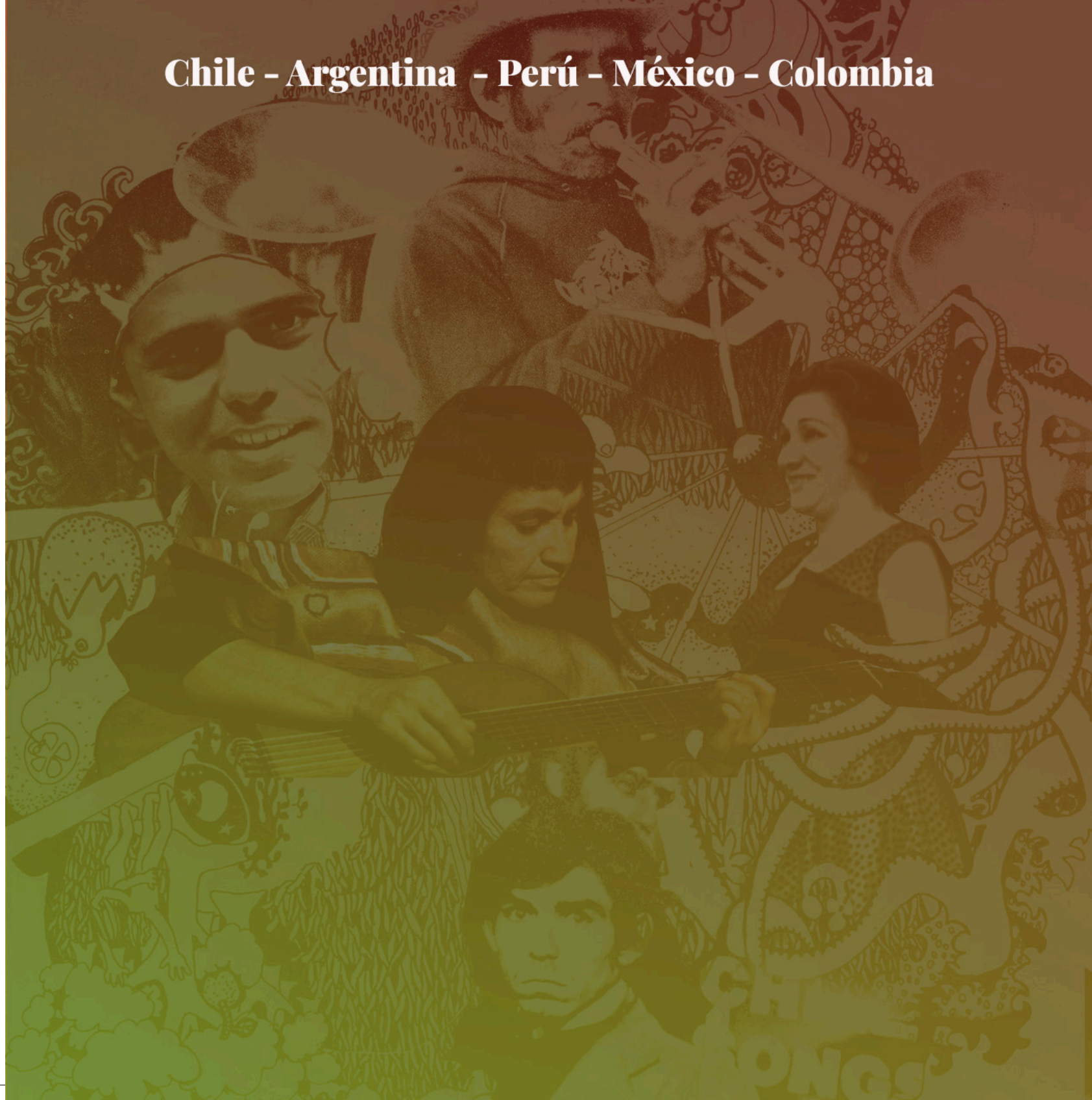


Première Rencontre Internationale des Archives d'Art

Chile - Argentina - Perú - México - Colombia



Première Rencontre Internationale des Archives d' Art

Première Rencontre Internationale des Archives d'Art

Yaminel Bernal Astorga, Luis Miguel García Velázquez, María Rodríguez
Jaime, María José Lemaître, Isabel Cáceres, Natalia Efron, Eugenia Sik,
Paulina Bravo, Paola Letelier, Jeannette Garcés, Isidora Neira, Sol Henaro,
Isabel García Pérez de Arce, Patrizio Gecele Muñoz. *Presentación de
Alejandra Wolff*

FACULTAD DE ARTES, PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, SANTIAGO DE
CHILE

Índex

I. Introduction de la Première Rencontre Internationale des Archives d'Art: De l'Art aux Archives, et des Archives à l'Art — <i>Alejandra Wolff</i>	1
Rencontres disciplinaires et interdisciplinaires : Quels sont les agents et comment participent-ils au processus d'enregistrement et d'activation des sources documentaires dans les arts.	3
II. Développer des connaissances et des apprentissages grâce aux archives personnelles de l'artiste de Michoacán Alfredo Zalce — <i>Yaminel Bernal and Luis Miguel García Velázquez</i>	4
III. L'organisation et la recherche en archives littéraires: L'expérience de la Maison de la Littérature Péruvienne — <i>María Rodríguez Jaime</i>	11
IV. Quand les archives font des recherches: L'expérience de la mise en réseau et de la collaboration aux Archives MSSA — <i>María José Lemaître</i>	15
La mémoire et l'oubli dans les politiques de documentation : ce que nous sélectionnons, systématisons et diffusons dans les collections d'art, et comment.	21
V. Supports et méthodes en vue de la rédaction de la Politique des Archives du MSSA — <i>Isabel Cáceres</i>	22
VI. Imageothèque: la collection d'images sociales et politiques du CeDInCI. Réflexions sur sa construction — <i>Natalia Efron and Eugenia Sik</i>	32
VII. Réflexions des archives du Centre de Documentation des Arts Visuels du Centre National d'Art Contemporain — <i>Paulina Bravo, Paola Letelier, Jeannette Garcés, and Isidora Neira</i>	41
VIII. Pas de mémoire sans pillage ? — <i>Sol Henaro</i>	47
De l'œuvre à l'archive et de l'archive à l'œuvre : relations entre art et archives. Comment l'art problématise les archives.	0

IX. Du document au monument — *Isabel García Pérez de Arce* 0

X. Fragilité et excès : archives ouvertes de la scène théâtrale chilienne
1983-1992 : Réflexions sur l'exposition photographique du théâtre de
Jorge Brantmayer — *Patrizio Gecele Muñoz* 0

Introduction de la Première Rencontre Internationale des Archives d'Art: De l'Art aux Archives, et des Archives à l'Art

Alejandra Wolff, Directrice du Patrimoine, des Archives et des Publications, Faculté des Arts de l'Université Catholique, Chili

Les 28 et 29 avril derniers (2022), nous avons eu l'honneur, depuis la Faculté des Arts de l'Université Catholique (Santiago, Chili), et grâce au soutien de la Commission du Programme des Archives de Littérature et d'Arts du Conseil International des Archives, l'ICA, de réaliser la Première Rencontre Internationale des Archives d'Art en accès libre.

Afin de créer un réseau d'archives d'art provenant d'Amérique Latine, au sein duquel partager nos expériences et réfléchir aux pratiques documentaires caractéristiques des archives d'arts, nous avons invité des Institutions et des Chercheurs se consacrant à la conservation de biens patrimoniaux, de fonds et de collections nationales et internationales.

Les Archives du muraliste Zalce, appartenant à l'École Nationale d'Études Supérieures de Morelia, le Centre de Documentation Arkheia, de l'Université Nationale Autonome du Mexique, La Maison de la Littérature péruvienne, le Centre de Documentation et Recherche de la Culture des Gauches, CeDinCi, en Argentine, ainsi que les Archives du Musée de la Solidarité Salvador Allende et

le Centre de Documentation des Arts Visuels appartenant au Centre National d'Art Contemporain de Cerrillos, au Chili, ont participé à cette rencontre. Les Archives de la Faculté des Arts et celles de la Faculté d'Architecture et de Design ont pris part à l'événement, en tant que représentants de l'Institution d'accueil.

L'initiative a été introduite par Heather Dean et David Sutton, respectivement Président et Vice-présidente de la Section des Archives Littéraires et Artistiques du Conseil international des Archives (ICA). Leur présentation a permis aux participants d'avoir un aperçu des politiques et des missions mises en œuvre par la communauté de membres de l'ICA, ainsi que des défis et des difficultés auxquels elle est confrontée lorsqu'il s'agit de sauvegarder des collections culturelles et artistiques. Face à l'urgence à laquelle notre époque nous enjoint, il est devenu péremptoire de s'interroger sur les langues, les cultures et les pratiques qui nous représentent, sur les registres et les modes d'élaboration de la représentation du passé, et de contribuer à interroger les mécanismes de construction de nos identités. Les crises politiques, sociales et environnementales ont des répercussions sur les priorités

et la gestion administrative des registres, ainsi que sur leurs modes d'activation et de transmission. À l'ère du numérique, les modes de transmission orale, les performances et les savoirs originaux deviennent des espaces de représentation mis en tension.

Certaines des questions les plus pertinentes à l'heure actuelle consistent à nous interroger sur ce que nous conservons, comment nous nous y attachons, à propos de qui détermine la sélection, et sur le lieu d'énonciation duquel naît sa pratique.

La propriété intellectuelle, le stockage des données et les systèmes de classification de plus en plus imbriqués dans des réseaux d'appareils numériques d'accès libre, redirigeant vers des sources ouvertes, font également partie des défis importants lorsqu'il s'agit d'archiver des documents de nature artistique.

Afin de réfléchir au lien entre art et archives, les artistes Voluspa Jarpa et Camila Donoso ont présenté la relation de leurs œuvres avec la nécropolitique de l'archive, c'est-à-dire avec la pratique de l'oubli. L'art, dans chaque cas, est responsable de l'activation et de la réflexion sur la pratique archivistique. Dans sa présentation intitulée *Le Document comme vestige de la non histoire et de la non symbolisation du vide*, Voluspa Jarpa souligne la pertinence de la recherche et de la production artistique dans la construction de l'histoire. À partir de ce qu'elle appelle la pulsion testimoniale, elle élabore l'échafaudage esthétique et conceptuel de son travail. La relation entre le témoignage et le document devient le point central de ses installations, mettant en lumière le dispositif de la dissimulation, de la censure et du secret.

Camila Donoso, cinéaste et scénariste, a partagé ses interrogations à propos du genre documentaire. Intitulée *Archives Transfictifs*, sa présentation s'est penchée sur les

façons dont les migrants, les dissidences et les corporalités non hégémoniques sont réduites au silence. Cette absence d'archive est subvertie dans ces trans-récits qui agissent comme le revers de la narration officielle, et font acte de résistance en laissant apparaître les mémoires inscrites sur les corps.

L'événement a visé à mettre en lumière l'importance des archives et de l'art en tant que champs au sein desquels la représentation est mise en tension. Les Archives et les Arts jouent un rôle dans la construction de l'imaginaire collectif, de la mémoire et de l'identité des communautés appartenant au domaine artistique. Qu'est-ce qui définit les documents d'art ? À travers quels lieux et quelle perspective critique situons-nous notre engagement envers l'institution du patrimoine artistique ? Que faire en période de crise de la représentation ? Comment activer l'accès et participer à la recherche dans et à partir des archives à l'ère du numérique, en période de pandémie et de post-pandémie ? Quelles politiques traversent les archives et l'art ? Ces interrogations, ont, avec d'autres, construit le cadre duquel est née cette rencontre.

Ce livre matérialise la promesse et l'engagement de partager ces dialogues, de s'ouvrir aux questions et aux réponses possibles. Dans cette édition, nous rassemblons les articles de ceux qui ont participé à la discussion afin de renforcer, d'étendre et de mettre en commun le travail de collaboration que les archives et les arts promeuvent comme un droit.

Nous remercions ceux qui ont rendu cette expérience possible et tous ceux qui ont généreusement partagé leurs expériences et soutenu notre travail.

Rencontres disciplinaires et interdisciplinaires : Quels sont les agents et comment participent-ils au processus d'enregistrement et d'activation des sources documentaires dans les arts.

II. Développer des connaissances et des apprentissages grâce aux archives personnelles de l'artiste de Michoacán Alfredo Zalce — <i>Yaminel Bernal and Luis Miguel García Velázquez</i>	4
III. L'organisation et la recherche en archives littéraires: L'expérience de la Maison de la Littérature Péruvienne — <i>María Rodríguez Jaime</i>	11
IV. Quand les archives font des recherches: L'expérience de la mise en réseau et de la collaboration aux Archives MSSA — <i>María José Lemaître</i>	15

Développer des connaissances et des apprentissages grâce aux archives personnelles de l'artiste de Michoacán Alfredo Zalce

Yaminel Bernal, UNAM

Luis Miguel García Velázquez, UNAM

Alfredo Zalce Torres a été un éminent artiste aux multiples facettes, ainsi qu'un penseur social. Il est né à Pátzcuaro, Michoacán, au Mexique, en 1908. À travers son héritage, il nous transmet, parmi d'autres thèmes, les paysages, la vie quotidienne, le travail des hommes et des femmes, les progrès de l'époque, et les traditions populaires. Considéré comme l'un des plus grands muralistes mexicains de la seconde moitié du XXe siècle,¹ il a nourri de fortes critiques à l'égard du système et s'est engagé pour des causes sociales, notamment auprès des secteurs paysans et ouvriers. Il a intégré l'Université Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) et a dirigé l'école des beaux-arts, poursuivant un grand intérêt pour l'enseignement et la formation des personnes. Zalce, l'un des disciples de Diego Rivera, est reconnu comme le membre fondateur de la Ligue des écrivains et artistes révolutionnaires (LEAR) et du Taller de Gráfica Popular (Atelier de Graphisme Populaire). Non seulement muraliste et graveur, il s'est aussi essayé à la sculpture, la photographie, la céramique, la joaillerie, entre autres techniques (Image 1). Il est décédé en 2003 à l'âge de 95 ans.



Portrait d'Alfredo Zalce. Récupéré de: <https://inba.gob.mx/prensa/13618/alfredo-zalce-renovador-de-la-grafica-mexicana> (15th of May, 2022).

En 2014, la Fondation Alfredo Zalce et l'École Nationale d'Études Supérieures (ENES), Unidad Morelia, de l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM) ont établi un accord de collaboration donnant lieu à l'arrivée des archives personnelles de l'artiste à l'École ; à partir de ce moment, et dans le cadre des postulats de l'ENES, il a été considéré que le travail avec les archives devait être réalisé par les enseignants et les étudiants. Ainsi, l'objectif du présent document consiste en partager l'expérience qui s'est forgée autour des archives personnelles de l'artiste Alfredo Zalce, qui a impliqué une approche rhizomatique entre archivistes, historiens, experts en technologies, détenteurs de savoirs autour de la matérialité et, bien sûr, de l'art.

Les archives ont connu quelques vicissitudes, mais elles ont constitué la pierre angulaire pour le développement d'expériences d'apprentissage situées dans le corps étudiant, qui reflète aujourd'hui une appropriation à son égard, tandis que les spécialistes et les enseignants ont eu l'occasion de redécouvrir l'artiste, le forgeron. L'œuvre de Zalce, en somme, fait revivre un temps et un espace qui, au

Mexique, a été marqué par les mouvements sociaux, la lutte des classes et la nécessité d'éduquer.

Aujourd'hui, les archives personnelles posent de nombreux défis : comment les penser et les connecter depuis la perspective de l'artiste et depuis celle de l'archiviste, y compris en y ajoutant le point de vue d'autres disciplines ? Comment les partager avec d'autres personnes ? De quelle manière un dépôt numérique pourrait-il contribuer à ces processus de diffusion et d'interconnexion vers l'enseignement et la recherche ? Il convient de mentionner que ces réflexions font partie d'un axe de recherche que nous avons développé dans différents projets, ce qui nous a amenés à réaliser des entretiens avec des professeurs, des groupes de discussion avec des étudiants, tous issus du cours de Licence en Gestion des Archives, ainsi qu'avec des étudiants ayant effectué des séjours de recherche en relation avec les archives de l'artiste pour le compte de l'Université Autonoma de San Luis Potosí, en plus de l'observation dans le cadre du Laboratoire et pendant les cours.

ARRIVÉE ET PREMIÈRES DÉCOUVERTES DANS LES ARCHIVES PERSONNELLES

Les documents et divers objets appartenant à Alfredo Zalce ont été déplacés de la maison où ils étaient conservés vers la réserve du centre de documentation de l'École et y sont restés pendant un certain temps. Comme cela arrive souvent, l'arrivée de ces archives ne s'est pas faite dans les meilleures conditions, c'est-à-dire qu'aucun emballage ni inventaire n'avait été fait, et la plupart des caisses, ayant servi préalablement d'emballage pour des produits d'hygiène (lessive, savon, papier toilette...), majoritairement de carton, possédaient une forte acidité. Cette situation, outre la poussière et quelques toiles d'araignées, n'a pourtant pas endommagé les documents qui sont restés intacts.

Il n'est pas toujours aisé de comprendre la tâche archivistique consistant à organiser, décrire et cataloguer une collection. La documentation de Zalce a d'abord été abordée par la Licence en Histoire de l'Art, qui a reconnu son énorme valeur artistique et de connaissance. D'une part, cela a généré une série d'activités et de projets de diffusion qui ont conduit à la première acquisition d'infrastructures pour un meilleur stockage de la collection, mais, d'autre part, cela a signifié que les premières organisations ont été conçues en termes de recherche, c'est-à-dire de sujets qui correspondaient aux

problématiques de l'art lui-même. Il n'y avait pas de conception de l'archive, pas d'approche méthodologique, pas de gestion selon les principes de l'archivistique.

C'est à la mi-2016 que les autorités de l'ENES ont décidé que la responsabilité de cette collection devait passer à la Licence en Gestion des Archives et des Documents (AAyGD) pour son organisation, son catalogage et son administration générale. Les premiers travaux qui ont été réalisés sont les suivants :

- ◆ Des dispositions ont été prises avec les autorités pour que l'école alloue un lieu qui serve d'Archives Historiques. Il a reçu le nom de Sala Miantskuarhu.² _Un laboratoire a également été assigné à la réalisation des travaux de stabilisation, à la préparation des archives, à l'élaboration de l'inventaire, de la numérisation... de telle sorte que professeurs et étudiants convergent dans ce laboratoire tant pour la création des archives que pour le processus d'enseignement-apprentissage. Ces espaces dédiés ont permis de déplacer les archives vers leur nouvel emplacement. Ce processus d'organisation et de planification a duré quelques mois, impliquant les enseignants, les étudiants et le personnel des services généraux, en charge de déplacer les caisses (images 2 à 4).



Pic. 2. Transfert de l'accès privé au centre de documentation, plus précisément à la salle *Miantskuarhu*. 1er juin 2017. Photo : Salvador Luna Perales.



PPic. 3. Divers documents (principalement des affiches) sont transportés dans la salle *Miantskuarhu* pour être correctement gardés*. 1er juin 2017. Crédits : Salvador Luna Perales.



Pic. 4. Étudiants de la licence Administration des archives et gestion documentaire lors du déménagement des archives en coordination avec les enseignants de l'École, exercices qui seront par la suite reliés à l'apprentissage *in-situ*. 1er juin 2017.

- ◆ Il a été nécessaire de créer un comité composé de représentants de la Fondation et des autorités de l'école afin d'analyser et de proposer des actions au profit des archives.
- ◆ Des directives ont été approuvées pour la gestion de la salle *Miantskuarhu* et du laboratoire d'archives (image 5).

◆

Le comité académique de la licence en AAYGD a convenu que les sujets pour les projets d'apprentissage de l' "Atelier d'Intégration" devraient principalement se concentrer sur le Fonds Alfredo Zalce (FAZ).³



Pic. 5. Intérieur de Sala Miantskuarhu où l'on trouve actuellement les archives d'Alfredo Zalce. Crédits : Yaminel Bernal, abril del 2022.

INTERVENIR SUR DES ARCHIVES PERSONNELLES

Selon la législation mexicaine, les archives personnelles sont qualifiées, des articles 75 à 77, d' "archives privées", tant qu'elles présentent un intérêt public. Bien que la loi ne s'attache pas à déterminer un processus de gestion pour ces archives privées, elle établit que les archives "privées" sont celles "de documents ou d'archives dont le contenu est important ou pertinent pour la connaissance de l'histoire nationale, conformément aux critères établis par le Conseil national, en considérant les éléments caractéristiques du patrimoine documentaire de la Nation" (Chambre des députés, 2018, p. 20) ; de telle sorte que ceux qui possèdent une archive de cette nature doivent l'organiser et la conserver, en plus de considérer les stratégies d'accessibilité. Cette loi fait surgir de nouveaux acteurs⁴ qui, auparavant, ne se trouvaient pas - de fait - dans l'obligation d'honorer ce devoir, générant une absence totale de clarté quant au nombre d'archives d'intérêt public existants et à leur état.

Cruz Mundet définit les archives privées comme celles "relatives à une personne physique ou morale privée" (Mundet, 2011, p. 83) ; c'est-à-dire que, selon cette

approche, les documents sont générés par une personne ou une institution, et sont le produit de fonctions particulières ; d'autre part, les archives familiales sont définies comme étant celles "relatives à une famille ou à un groupe de membres de la famille unis par un lien de parenté, qui sont le produit de la gestion de leurs biens personnels et sociaux [...]" , (*ibid.*, p. 81). Il est clair que l'une des principales différences entre des archives personnelles et des archives familiales réside dans ce que l'on appelle l'unité de production. Dans le premier cas, le sujet est seulement celui qui a produit les documents, ce qui complique le travail d'identification pour l'archiviste, sans compter les multiples fonds documentaires qui peuvent en découler. En revanche, dans les archives familiales, les producteurs peuvent être deux ou plusieurs membres, en plus des collections. Cette situation rend la "ligne de démarcation" entre les archives personnelles et familiales très mince, parfois imaginaire. Ce qui est certain, c'est que les archives personnelles et familiales sont déterminantes dans le développement historique d'une société ; elles ont le potentiel d'être cette autre histoire - l'histoire non officielle - qui sert à la construction de la mémoire historique.

À partir des incursions dans les archives de Zalce et au fur et à mesure de l'intégration de l'équipe de travail disciplinaire, nous avons compris la nature rhizomatique de ces documents, c'est-à-dire comment un document se connecte à un autre au point de tracer des sous-réseaux qui se lient les uns aux autres, de telle sorte que ces sous-réseaux maintiennent une constante : tisser des liens avec la vie d'autres artistes et personnes, avec d'autres événements, voire avec d'autres archives...⁵ expérience pour laquelle tant l'archiviste que le chercheur constituent des pièces fondamentales.

Dans cet ensemble de documents, Zalce est donc l'axe central, mais si nous prêtons attention à ces racines ou sous-réseaux, les possibilités de connaissance sont immenses. Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans leur ouvrage *Rhizome* (2004), provoquent cette façon de faire et de penser les choses. La proposition de ces philosophes consiste à se pencher sur cette connaissance qui ne flotte pas à la surface, qui n'est pas disponible à première vue. Les rhizomes sont les petites racines souterraines qui émanent de la racine principale et se déplacent sous celle-ci (en faisant leur chemin) vers d'autres endroits. Les archives personnelles - bien que cela puisse sembler contradictoire - nous donnent la possibilité de les explorer au-delà du sujet et de prêter attention à ces rhizomes qui se connectent avec d'autres, un exercice qui, nous l'avons noté, aide à conformer une équipe interdisciplinaire.

Une fois que le travail dans les archives de Zalce a pris forme à travers les sujets de l'Atelier d'Intégration, le changement dans le processus d'enseignement-apprentissage a été perceptible chez les étudiants, ainsi que chez les professeurs, puisqu'ils ont maintenant l'opportunité d'enseigner les aspects théoriques de l'archivage ainsi que tout ce qui a trait à l'environnement pratique et, surtout, de pouvoir mettre les étudiants en contexte, en les faisant travailler au sein de situations qu'ils vivront plus tard dans leurs environnements de travail. L'apprentissage situé consiste donc à générer des expériences proches de la réalité ; l'objectif est que les élèves, individuellement ou en groupe, puissent résoudre leurs difficultés et leurs doutes sous la direction de l'enseignant, qui les accompagne dans le processus et, dans la mesure du possible, conçoit la situation à laquelle les élèves sont confrontés (images 6 et 7). Selon cette approche, si un élève demande, par exemple, s'il peut retirer l'agrafe de cette photographie, au lieu que le professeur lui réponde par "oui" ou par "non", ce dernier a la possibilité de poser différentes questions pour que l'élève, petit à petit, puisse décider s'il est opportun ou non d'enlever l'agrafe.

Au cours de ce processus, les étudiants de la Licence ont eu l'occasion de nourrir un dialogue réflexif autour des considérations que méritent les archives et la mise en œuvre des technologies. En particulier dans le cas des dépôts numériques, des discussions approfondies ont eu lieu sur la manière d'incorporer des éléments qui (a) reflètent la personnalité de l'artiste, (b) sont destinés à un large public par le biais de la diffusion, mais permettent une vision spécialisée qui favorise leur étude, et (c) insèrent le contenu numérique dans des réseaux de connaissances connexes qui permettent au FAZ d'être accessible à partir de différents points d'entrée dans la sphère numérique.

Le travail réalisé avec différents groupes d'étudiants de l'Atelier d'Intégration, depuis cette perspective, a permis d'envisager, dans le cadre d'un exercice interdisciplinaire qui réunit l'archivistique et l'informatique, le dépôt numérique du FAZ comme un environnement qui renforce l'accessibilité, la personnalisation pour chaque visiteur et le dynamisme dans la présentation de ses contenus, la récupération automatique de l'information étant l'un des aspects potentiels à développer pour attirer et former une communauté d'utilisateurs en fonction de leurs intérêts pour la recherche ou l'étude de l'œuvre de l'artiste.

Cette ligne de développement permettrait au public intéressé d'atteindre plusieurs niveaux d'approfondissement en fonction de ses intérêts

personnels, mais l'exercice d'apprentissage situé autour du sujet a permis aux étudiants de proposer et d'esquisser - avec le personnel enseignant - des stratégies de mise en œuvre de cette fonctionnalité dès la création du dépôt, permettant également la création d'environnements numériques au sein du dépôt pour relier les objets et les matériaux de la collection à d'autres objets multimédia d'intérêt qui, à leur tour, sont incorporés à partir d'une logique pédagogique ou de diffusion, ce qui les intègre à de nouveaux processus éducatifs. De cette manière, les étudiants ont convenu que le dépôt numérique pourrait refléter les aspects transcendants de la personnalité du maître Zalce en tant qu'artiste et en tant qu'éducateur.



Pic. 6. Étudiants et enseignants du deuxième semestre de la licence AAYGD organisant des croquis de Zalce dans le cadre de l'atelier d'intégration de base II. Crédits : Yaminel Bernal, février 2020.



Pic. 7. Étudiants et enseignants du deuxième semestre de la licence AAYGD organisant des croquis de Zalce dans le cadre de l'atelier d'intégration de base II. Crédits : Yaminel Bernal, février, 2020.

RÉFLEXIONS FINALES

Cela fait maintenant cinq ans que les archives personnelles d'Alfredo Zalce sont organisées par les enseignants, les étudiants, par des invités, ainsi que par un groupe de travail interdisciplinaire qui apporte sa contribution. Le travail d'inventaire et d'organisation est en voie d'achèvement, et le tableau de classification est en cours de finalisation. Au cours de ce processus, les expériences (avec leurs avancées et leurs difficultés) que toutes les personnes impliquées ont vécues en intervenant dans cette archive ont été très significatives. Selon notre expérience de l'apprentissage situé, il ne nous paraît pas intéressant de mettre en évidence certains facteurs qui pourraient nous sembler cruciaux de reprendre dans le processus d'enseignement avec nos étudiants ; ce que chacun a à dire, ce sont des expériences et des processus de re-significations qui vont au-delà des contenus des matières.

1. La communauté des archivistes de l'école a généré un fort sentiment d'appartenance à l'égard de la

collection de l'artiste. Nombre d'entre eux ont eu leur premier contact quelques mois après leur arrivée au centre de documentation et ont participé à son évolution vers la salle *Miantskuarhu*, ainsi qu'à ses progrès en matière d'organisation.

2. Les enseignants et, bien sûr, les étudiants, constatent avec satisfaction que les "tâches", les "exercices", les "activités" réalisés dans le laboratoire d'archives ont une utilité, dans la mesure où ils possèdent une "fonction réelle". Cela leur procure une grande satisfaction.
3. Les enseignants qui connaissaient déjà la trajectoire d'Alfredo Zalce la comprennent maintenant d'une manière différente ; surtout, ils identifient les différentes connexions que la collection entretient avec d'autres - mettant en œuvre une pensée rhizomatique.
4. L'incorporation de l'apprentissage situé fournit un environnement propice à l'enseignement interdisciplinaire, comme cela a été le cas, par exemple, dans l'intégration de la technologie et de l'archivage dans le développement de projets basés sur des situations concrètes dans la FAZ.
5. Les étudiants soulignent également :
 - ◆ L'importance pour chaque enseignant de notre programme diplômant d'offrir ce type d'expérience⁶ dans le laboratoire, y compris en reliant son contenu à l'apprentissage situé.
 - ◆ L'appareil critique qu'ils ont développé en termes de ce qui "doit se faire" et de ce qui n'a pas été fait ou mis en œuvre dans le travail archivistique du Laboratoire est remarquable. De même, ils identifient que parfois les pratiques dans ces espaces avec Zalce deviennent "mécanisées", une expérience plus proche du service social, ou du fait de travailler. On est donc loin de l'apprentissage situé et du contexte d'enseignement.
 - ◆ Bien que la plupart d'entre eux reconnaissent combien il a été et est fondamental d'apprendre avec cette collection, surtout en raison de la diversité des supports qui la caractérise, ils font également apparaître la nécessité de générer d'autres espaces d'enseignement-

apprentissage qui offrent d'autres défis, au-delà de Zalce.

SOURCES CONSULTÉES

–Cámara de Diputados (2018). Ley General de Archivos, recuperado en: https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/abro/lfa/LFA_abro_15jun18.pdf Consultado el 8 de mayo del 2022.

–Cruz Mundet, José Ramón (2011). *Diccionario de Archivística (con equivalencias en inglés, francés, alemán, portugués, catalán, euskera y gallego)*, España, Alianza.

–Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (2004). *Rizoma, introducción*, México: Ediciones Coyoacán.

NOTES

1. Après la fin de la révolution mexicaine (1910-1917), José Vasconcelos, à la tête du Secrétariat de l'éducation publique (SEP), créé le 3 octobre 1921, a lancé un projet national visant à promouvoir l'éducation et la culture au Mexique, en raison du taux élevé d'analphabétisme dans le pays, ainsi que du retard social. L'objectif était de rendre l'enseignement plus accessible, d'avoir plus de professeurs et d'écoles, d'amener l'éducation dans les zones rurales, de penser à des espaces où l'histoire, le développement et les vicissitudes du pays pourraient s'exprimer... et c'est dans ce contexte que l'art est devenu connecté. Ces facteurs, parmi d'autres, ont stimulé de manière exponentielle le muralisme dans notre pays grâce à des artistes tels que Dr. Atl, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, qui seraient considérés comme la première grande vague de muralistes (1920-1940). Voir : (Consulté le 10 avril 2022)
2. Du purépecha (note du traducteur: le purépecha est une langue originaire de Michoacán) qui signifie: Lieu de Mémoire.
3. La licence en AAYGD comprend huit semestres (quatre ans) et chacun comporte un "Atelier d'intégration" (de base, intermédiaire et avancé), que les étudiants suivent, ayant pour objectif que l'étudiant génère une expérience et/ou un projet qui se connecte avec les autres matières qu'il suit à ce moment-là, de telle sorte qu'e l'Atelier devient une matière clé pour relier les éléments théoriques et pratiques.
4. " À toute autorité, entité, organe et organisme des pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire, aux organismes autonomes, aux partis politiques, aux trusts et aux fonds publics ; ainsi qu'à toute personne physique, personne morale ou syndicat qui reçoit et met en oeuvre des ressources publiques ou accomplit des actes d'autorité de la fédération, des entités fédérales et des municipalités, ainsi qu'aux personnes physiques ou morales qui disposent d'archives privées d'intérêt public" (Chambre des Députés, 2018, p. 6).
5. Le cas des archives personnelles d'Alfredo Zalce n'est certainement pas le seul, mais il constitue un exemple clair de la manière dont ce fonds peut être relié aux archives historiques de l'Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, où est conservé son dossier de travail, ou à d'autres archives historiques de l'État qui possèdent la documentation de Zalce, ainsi qu'à d'autres institutions nationales et internationales qui ont la garde et/ou ont acquis l'œuvre de l'artiste et dont les premières idées se trouvent dans les archives de l'ENES Morelia.
6. En particulier, les enseignants qui, selon le "type de matière" qu'ils enseignent, ne semblent pas tous saisir l'importance de la nécessité de se rendre au laboratoire, ou n'ont pas pleinement compris ou mis en œuvre l'apprentissage situé.

L'organisation et la recherche en archives littéraires: L'expérience de la Maison de la Littérature Péruvienne

María Rodríguez Jaime, Casa de la Literatura Peruana

Cet article vise à exposer les voies et les défis de la construction d'un département d'archives au sein d'un musée. La Maison de la Littérature Péruvienne¹ est un musée et un centre culturel qui a émergé en 2010, tandis que l'espace d'archives et de conservation a vu le jour fin 2018. En d'autres termes, nous nous inscrivons dans une dynamique précédemment établie d'activités liées à la promotion de la lecture et au développement de nouveaux lecteurs ; d'espaces aux fonctions bien définies, telles qu'une bibliothèque publique et une équipe chargée de concevoir et de monter des expositions muséales ; ainsi que des enseignants et des médiateurs chargés de diffuser auprès du grand public, en particulier auprès des élèves de primaire et des enseignants, et diverses ressources pédagogiques permettant d'approfondir la littérature péruvienne. Dans cet univers de professionnels, pourquoi était-il important de réunir des Archivistes, et comment nous sommes-nous inscrits dans cette dynamique ?

Les expositions du musée sont l'une des principales activités de la La Maison de la Littérature Péruvienne. Elles abordent souvent un auteur péruvien ou un thème culturel littéraire. La recherche effectuée à des fins curatoriales commence par la cartographie des archives, c'est-à-dire la recherche et l'identification des archives contenant des documents intéressants autour du thème de l'exposition.

Ces archives peuvent être des archives d'institutions telles que les municipalités, les gouvernements régionaux, les universités, les bibliothèques, à Lima et à l'intérieur du pays. Les archives personnelles hébergées par les familles, les parents ou les amis d'un écrivain sont également identifiées. Généralement, ce matériel constitue des archives peu connues contenant des documents inédits.

L'identification de ces archives et de leurs documents permet de construire la ligne éditoriale et curatoriale qui aboutit finalement à l'exposition du musée. Les expositions ont pour but de donner au public l'occasion de regarder de près une pièce originale ou qui ressort du domaine de l'intimité de l'écrivain. Cette pièce peut être exposée dans une vitrine ou sous forme de fac-similé : une reproduction à l'identique de l'original qui permet au spectateur de vivre non seulement une expérience de lecture mais également une expérience sensorielle.

En ce sens, même avant l'arrivée des professionnels de l'archivage, la Maison de la Littérature Péruvienne a attribué un rôle central aux archives : elles ne sont pas seulement le protagoniste de l'exposition muséographique, mais aussi la première source, essentielle en vue d'approfondir la connaissance de l'auteur ou du thème littéraire. Les archives sont

cartographiées, reconnues, visitées et étudiées, et des liens sont créés entre elles et les documents qu'elles contiennent. Il s'agit de faire parler les archives.

Lors de la création du département des archives et de conservation à la Maison de la Littérature Péruvienne, la première étape a consisté en l'organisation de la documentation accumulée : on y trouvait des documents en dépôt, des objets en vrac ayant été donnés ou faisant partie d'expositions, des journaux, des revues, des peintures, du matériel audiovisuel, des archives complètes prêtées au Musée, ainsi qu'un grand nombre d'images numériques sur des disques durs externes.

À partir de l'évaluation de la documentation et du patrimoine, deux groupes principaux ont été établis : les collections et les fonds d'archives :

◆ Collection Maison de la Littérature Péruvienne :

Selon la norme ISAD-G International Standard for General Archival Description (2000), une collection se définit comme "l'ensemble artificiel de documents accumulés sur la base d'une caractéristique commune sans tenir compte de leur provenance". (p.16).

La collection de la Maison de la Littérature Péruvienne est principalement constituée de dons ou de biens créés pour une activité spécifique. Nous noterons particulièrement des pièces telles que la machine à écrire appartenant à l'écrivain Magda Portal, une réplique identique de l'imprimerie utilisée par Manuel González Prada pour imprimer l'œuvre *Minúsculas*, et la collection de l'imprimerie Minerva, donnée à la Maison de la Littérature Péruvienne en 2016, composée d'une machine à écrire acquise par José Carlos Mariátegui en 1925 et d'un total d'environ 3000 caractères mobiles en bois et pochoirs en métal.

Certaines de ces pièces sont exposées, d'autres sont conservées en fonction des matériaux qui les composent, et leur contrôle se fait par un inventaire.

- ◆ Fonds d'archives : Selon la même norme, un fonds se définit comme "l'ensemble des documents, quel que soit leur type ou leur support documentaire, produits de manière organique et/ou collectés et utilisés par une personne physique, une famille ou une entité dans le cadre de ses activités et fonctions de producteur." (p. 17).

La Maison de la Littérature Péruvienne possède les collections d'archives suivantes :

◆

Les archives personnelles des écrivains péruviens
Blanca Varela et Alejandro Romualdo.

- ◆ Les archives des Éditions Sarita Cartonera, comme premier exemple d'un fonds d'archives d'une institution liée à la littérature péruvienne.
- ◆ La collection de la Maison de la Littérature Péruvienne, qui rassemble la documentation produite par l'institution tout au long de son histoire, en particulier les séries d'expositions du musée.

Afin de construire une dynamique de travail réellement interdisciplinaire et dialoguante, il était essentiel que l'équipe d'Archivistes et de conservateurs diffuse des concepts et des outils de base pour le travail d'archivage, ce qui permettrait aux autres spécialistes de valoriser les apports de la discipline et de les ajouter à leurs propres processus :

- ◆ La terminologie archivistique. Il était nécessaire d'expliquer les concepts de fonds et de collection, leurs différences et leurs caractéristiques organisationnelles.
- ◆ Les principes et les règles propres à l'archivage, notamment le principe de la provenance ou de respect de l'origine des documents, selon lequel il est essentiel de connaître l'histoire de la personne et de l'institution qui les ont produits pour en organiser les archives.
- ◆ Les processus techniques qui sont exécutés de manière ordonnée et systématique. Les institutions font généralement primer la numérisation sans reconnaître les autres processus, tout aussi importants et nécessaires, qui la précèdent, comme la classification et le tri.
- ◆ La conservation a été l'un des processus les plus partagés et internalisés avec les collègues. Dans le passé, la conservation était considérée comme une tâche à effectuer avant le montage d'une exposition dans un musée. Il est désormais admis que la conservation, et en particulier la conservation préventive, est un processus qui traverse toutes les étapes de l'exposition, depuis le début de la recherche, le commissariat d'exposition, la muséographie, le montage, le suivi pendant toute la période de mise en scène, et enfin le démontage.
- ◆ Les instruments descriptifs. Comme l'a dit Antonio Heredia (1991), il y a une disproportion entre les

demandes et les services d'information ; phénomène qui n'est pas seulement dû au fait que institutions génèrent plus d'informations, mais qui trouve également son origine dans l'augmentation du nombre d'utilisateurs. D'autre part, il existe l'idée préconçue que le seul moyen de connaître une archive est le catalogue qui décrit les pièces ou les unités documentaires.

Afin d'y remédier, nous proposons une description à plusieurs niveaux qui récupère d'abord les informations de fonds : sur les archives et leurs producteurs, la biographie ou l'histoire de l'institution, des informations sur le contexte dans lequel la documentation a été produite, et l'histoire du développement des archives. Ce type d'instruments permet non seulement de décrire et de rendre accessible un plus grand nombre de fonds d'archives en un temps bien moindre, mais également d'offrir des informations nouvelles et très riches pour la recherche au sujet d'un(e) écrivain(e), de se pencher sur les liens qu'il entretenait avec ses archives, sur sa trajectoire et sur son contexte.

Quand nous avons réalisé cet exercice de ce dialogue interdisciplinaire, il a été important de faire tomber certains préjugés sur les archives. Lors d'une réunion d'équipe, certains collègues nous ont mentionné que l'important était de "désarchiver les archives", reprenant ainsi les propos de Patricia Funes qui, à partir d'une étude des archives de la Direction des renseignements de la police de la province de Buenos Aires (DIPPBA), suggère de les ouvrir et de les rendre accessibles afin qu'elles remplissent leur fonction de garantes des droits, c'est-à-dire qu'à travers cette documentation, les réparations et la recherche de la vérité et de la justice pour les victimes de la dictature argentine puissent être effectives. Bien que Patricia Funes se réfère aux archives de la répression, l'appel à désarchiver les archives repose sur un préjugé bien ancré, selon lequel les archives sont perçues comme des espaces fermés et inaccessibles, dépourvus d'instruments de description permettant d'appréhender les documents qui y sont conservés, inconnus ou seulement connus de quelques chercheurs et universitaires.

Nous nous sommes attachés à démonter ce préjugé, prémisses nous permettant de prouver que nous pouvons travailler de manière interdisciplinaire avec d'autres spécialités de l'institution, pour l'engagement d'archives ouvertes, la mise en œuvre des meilleures conditions d'accès à un public large et diversifié, et avec des instruments descriptifs facilitant l'exploration et la connaissance intégrale des archives.

LE PROJET DE DÉPÔT

Le Dépôt Institutionnel est un projet de la Maison de la Littérature Péruvienne qui s'inscrit dans le mouvement de la science ouverte et de la promotion de l'accès ouvert, c'est-à-dire "l'accès en ligne, gratuit pour tout utilisateur, sans obstacles techniques (tels que l'inscription ou la connexion obligatoire sur des plateformes spécifiques) aux publications issues de la recherche, telles que les articles et les livres". (CONCYTEC, 2021, p.6)

Ainsi, nous nous engageons à rendre accessible, par le biais d'une plateforme numérique, la documentation que la Casa de la Literatura Peruana produit et conserve. Nous contribuons ainsi à la culture et à l'éducation du pays, car il s'agit du premier dépôt national exclusivement consacré à la diffusion ouverte et numérique de matériel sur la littérature péruvienne.

Le premier projet du Dépôt consiste en la mise en ligne de l'exposition permanente *Intensidad y altura de la literatura peruana* (Intensité et hauteur de la littérature péruvienne), qui propose un voyage à travers l'histoire de notre littérature autour de l'axe de la construction des identités. L'exposition a été inaugurée en 2015 et sa préparation a duré environ un an ; pendant cette période, les recherches ont été assez poussées, des dizaines d'archives et de bibliothèques ont été visitées, diverses sources primaires de différents supports ont été compilées, et une grande quantité de documentation de recherche, curatoriale et muséographique a été produite.

À travers ce projet, nous cherchons à mettre à disposition des utilisateurs les premières sources auxquelles nous avons pu remonter, et leurs institutions de provenance, non seulement pour les faire connaître comme objets d'étude, mais également afin de mettre en valeur les archives de la littérature péruvienne, diffusées à niveau national, en rendant visible leurs institutions, leurs archives et leurs collections particulières de provenance. Nous tâchons également, à travers ses documents, de visibiliser les processus menés par la Maison de la littérature péruvienne, afin de faire comprendre les méthodes qu'elle occupe lors de la création d'une exposition muséale, son approche de la littérature péruvienne, et la façon dont elle procède pour établir les critères de construction d'une mémoire institutionnelle. Nous espérons que ce projet soit prêt d'ici la fin de l'année 2022.

La construction de ce dépôt, comme le mentionne Mariana Nazar (2021), consiste à réfléchir et à décider de rendre publiquement accessibles non seulement les sources primaires trouvées au cours d'une recherche, mais aussi les archives produites par les équipes de travail elles-mêmes. Il s'agit d'un défi dans la mesure où il faut garantir : la mise aux normes de ces documents (qui n'ont pas été construits, à l'origine, en vue d'une diffusion publique), la régularisation des licences d'utilisation publique par chacun des auteurs, et enfin, la construction des métadonnées descriptives permettant aux utilisateurs d'accéder à ces documents.

Il est également important que les Archivistes participent à ces réflexions, avec les cadres théoriques et méthodologiques qui nous sont familiers, et avec les principes directeurs du libre accès dans nos pratiques archivistiques.

BIBLIOGRAPHIE :

CONCYTEC (2021). Lignes directrices pour les dépôts institutionnels du réseau national de dépôts numériques en libre accès pour la science, la technologie et l'innovation. (RENARE)

<http://repositorio.concytec.gob.pe/bitstream/20.500.12390/2231/1/VERSI%C3%93N%20FINAL%20-%20GUÍA%20ALICIA%202.0.1%20-%20ENERO%202021.pdf>

Funes, Patricia (2008). Desarchivar lo archivado. *Hermenéutica y censura sobre las ciencias*

sociales latinoamericanas. Iconos. Revista de Ciencias Sociales, (30), 27-39. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50903003>

Heredia Herrera, Antonia (1999). *Archivística General: teoría y práctica*. (5° ed.). Diputación Provincial de Sevilla. <https://alexavidal.files.wordpress.com/2015/07/archivisticageneralteoriaypractica-antonia-heredia-herrera.pdf>

ISHIR, CONICET (17 de diciembre de 2021). Nota al pie. Archivo en poder del autor. [Video]. YouTube. Mariana Nazar: Nota al pie. Archivo en poder del autor

Norme ISAD-G Norme générale internationale pour la description archivistique (2000) _ _

<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:2700ee49-7b45-40c1-9237-55e3404d3a3f/isad.pdf>

NOTES

1. Page web de la Maison péruvienne de la littérature : <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/>

Quand les archives font des recherches: L'expérience de la mise en réseau et de la collaboration aux Archives MSSA

María José Lemaître, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

L'histoire du Musée de la Solidarité Salvador Allende (MSSA) est une histoire polyphonique, où convergent des pensées diverses, des réseaux de collaboration, d'affects et de résistance. Il s'agit d'un musée dont l'histoire et la collection d'art moderne et contemporain sont émouvantes, fondées sur la solidarité et la fraternité d'artistes, d'intellectuels, de femmes et d'hommes, qui ont défié de multiples contextes sociaux et politiques, parfois très hostiles, pour que ce projet unique au monde devienne une réalité et, plus encore, qu'il soit toujours d'actualité.

Cette rencontre internationale des archives d'art - qui donne lieu à la présente intervention - se déroule à un moment particulier, considérant que le 17 Mai de cette année, 2022, se célèbre le 50e anniversaire du musée. Le même jour, à Santiago du Chili, il y a 50 ans, dans le cadre d'un soutien international vertigineux et enthousiaste à l'Unidad Popular, la première exposition du Musée de la Solidaridad (MS) ¹ a lieu au Musée d'Art Contemporain, alors situé dans le Parc de la Quinta Normal, un projet réalisé grâce à un large réseau, tissé par des artistes, des amis et des collaborateurs tant au Chili qu'à l'étranger, et soutenu par le président Salvador Allende lui-même et tout l'appareil d'État.



Image 1: Affiche de l'exposition Museo de la Solidaridad. Don aux artistes du monde au gouvernement de la Unidad Popular, Santiago, Mai 1972. Collection du Musée de la Solidarité, code s0346, Archives MSSA.

Le musée, qui avait fonctionné pendant près de deux ans, organisé trois expositions et rassemblé quelques 670 œuvres, est brusquement suspendu après le coup d'État de 1973. La majeure partie de sa collection est alors cachée, certaines de ses œuvres disparaissent et son équipe fondatrice, politiquement engagée, fuit en exil.

En 1975, les tentatives de sauvetage des œuvres désormais possédées par la dictature sont toutes épuisées : les réseaux ayant rendu ce projet possible se reconstituent alors, non plus au Chili, mais à l'étranger, donnant naissance à la deuxième période du musée, à Cuba et en France : le Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA)². Cette fois-ci, l'objectif principal ne consiste plus en l'accompagnement du cheminement de la société chilienne vers le socialisme et en la création d'une collection d'art moderne et expérimental de premier ordre pour le peuple, mais vise à soutenir la résistance au Chili contre la junte militaire, et à conformer un témoignage direct des artistes et des intellectuels, ainsi qu'un instrument politique, financier et de propagande pour la résistance³.

Au cours de cette nouvelle période, qui dure presque quinze ans, les réseaux de solidarité créés à partir du Musée de la Solidarité intègrent de nouveaux agents, pays, pensées et intérêts, faisant de ce projet une odyssée, dont l'un des piliers est une Manager culturelle, Miria Contreras, la Paya, procédant à l'extension de ses réseaux et au tissage de nouvelles relations affectives, politiques et culturelles.



Image 2: Portrait de groupe des collaborateurs de MIRSA, ouverture de l'exposition Musée International de la Résistance Salvador Allende, Palais des Papes, Centre de Congrès. Avignon, France, juillet 1977. De gauche à droite (identifiés): Julio Cortázar, Pilar Fontecilla, Dominique Taddei, Isabel Ropert, Miria Contreras, Jack Lang, Aníbal Palma y Monique Buczynski. Fondo MIRSA, céd. FTA-FE0014, Archivo MSSA.

Le retour à la démocratie au Chili en 1990 marque une nouvelle étape, avec l'inauguration du Musée de la Solidarité Salvador Allende (MSSA) sous la direction d'une autre femme, Carmen Waugh, galeriste et Manager culturelle qui avait joué un rôle important dans l'équipe du MS des années auparavant. Sa gestion active non seulement le processus de retour des plus de mille œuvres données par des centaines d'artistes à l'étranger, mais permet également le retour des Archives, une mémoire à voix multiples, produite en différents lieux et chérie par ses nombreux dépositaires.

Mais ce n'est qu'en 2013 que ces archives révisées et protégées sont officialisées, et deviennent alors l'un des cinq départements centraux de l'organigramme de notre Musée actuel. Je le souligne car croire que les archives doivent constituer l'un des axes centraux de l'organisation d'une institution muséale n'est pas une pensée courante au Chili, du moins il y a dix ans, et c'est pour cela que la vision de l'avenir de la direction actuelle du Musée a été déterminante, reposant sur trois actions clés: injecter des ressources, financer des ressources humaines et placer les archives au même niveau que la Collection.

La première étape consiste en la formation d'une équipe de travail interdisciplinaire pour commencer l'organisation et la systématisation de cette collection, afin qu'elle soit conservée, cataloguée et, surtout, accessible. Cependant, la lecture d'écrits et l'examen de photographies ou d'archives audiovisuelles, suscitent chez nous des interrogations, mais surtout une urgence et un désir de reconstitution de l'histoire de ce musée ayant rassemblé et mobilisé de nombreuses personnes. Nous avons, à cette époque, besoin de connaître les raisons, les formes, les processus, les difficultés, les contextes et aussi les affects impliqués dans ce projet, ayant rendu possible l'impossible et ayant servi de modèle pour d'autres expériences de musées et de collections internationales, constituées sur la base de la solidarité, comme ce fut le cas avec *l'exposition internationale d'art pour la Palestine* en 1978 ou l'initiative *Art pour le peuple du Nicaragua* en 1981 ou encore la *collection d'art contre l'apartheid* en Afrique du Sud en 1979⁴.

Le cas mexicain

En 2015, parallèlement à l'exécution des processus d'archivage de notre fonds documentaire, nous créons un modèle de recherche à grande échelle qui allait non seulement nous permettre de mieux nous connaître, mais aussi de réactiver plusieurs des réseaux de collaboration créés ou ravivés dans les années 1970 et 1980. Il s'agit d'un modèle en dialogue avec les processus de formation de notre collection, et comme elle a été donnée presque entièrement par le biais d'envois de pays, tant dans la période MS que dans la période MIRSA, nous avons convenu que ce serait la manière d'aborder chaque projet de recherche : reconstruire les dialogues, les liens et les contextes entre le Chili et le pays donateur. Dès le départ, nous prenons la décision, en équipe, que le modèle de recherche à appliquer doit inclure non seulement une collecte et une révision documentaire exhaustive, tant au Chili que dans le pays à aborder, mais aussi des sources orales, des entretiens et la tenue de tables rondes avec la participation d'artistes, de gestionnaires et de personnes ayant participé à la création et à l'évolution du musée dans ses différentes étapes. Une méthodologie qui implique une double intention : d'une part, connaître les coulisses de ces dons, mais aussi intégrer de nouveaux supports, réflexions et lectures dans les archives.

Et nous avons alors de la chance, beaucoup de chance. Notre premier projet de recherche concerne le Mexique, le tout premier pays à avoir fait don d'œuvres à la SEP. En novembre 1971, l'exposition du premier envoi mexicain au Musée⁵ se tenait déjà au Molino de Santo Domingo à Mexico. Et quand je dis que nous avons eu de la chance, je

le dis parce que des contextes, des situations et des personnes ont coïncidé, ce qui a permis au projet de se dérouler d'une très bonne manière, ayant permis la création de nouveaux réseaux de collaboration.

Un autre des points sur lequel nous nous mettons d'accord lors de la conception de ce modèle consiste en compter sur des professionnels externes pour effectuer la recherche au niveau de la révision, de l'analyse et de l'interprétation historique, et nous reconnaissons la nécessité de nous associer à une institution culturelle dans le pays à étudier. Il y a deux raisons à cela : la première, parce qu'un projet de ces caractéristiques et de cette envergure est impossible à réaliser seul, en termes de ressources économiques et humaines, à laquelle s'ajoute notre désir d'intégrer de nouvelles perspectives et lectures dans la recherche. La deuxième raison, peut-être la plus importante, est que le Musée, tout au long de son histoire, a toujours eu une institution culturelle complice avec laquelle dialoguer, demander de l'aide et partager des expériences, dans les différents pays depuis lesquels il a reçu des œuvres et a fonctionné.

L'institution avec laquelle nous nous associons et impliquons alors pour ce premier projet possède déjà une importante trajectoire en matière d'archives d'art et de travail de recherche, nous parlons donc le même langage : il s'agit du Musée Universitaire d'Art Contemporain de la UNAM (Université Nationale Autonome du Mexique), le MUAC.

Au nom de cette institution, la conservatrice et actuelle directrice du MUAC, Amanda de la Garza, et le conservateur et historien de l'art Luis Vargas Santiago, qui était à l'époque directeur adjoint des programmes publics de cette institution, rejoignent le projet. Je suis pour ma part en charge de la coordination du projet et ils dirigent les recherches. Les mois d'exécution sont ardues et intenses, car nous disposons d'un temps limité pour le réaliser, et le projet est également encadré par le 25e anniversaire du rétablissement des relations diplomatiques entre le Chili et le Mexique, ayant eu lieu en 2015. Cela signifie donc que le travail de collecte et de révision des archives dans les deux pays est mené en parallèle.

L'étape suivante de ce processus consiste en la réalisation d'entretiens avec des artistes, des gestionnaires et des intellectuels appartenant aux réseaux affectifs, politiques et culturels de l'époque, tant au Mexique qu'au Chili, ainsi qu'en la tenue de deux tables rondes organisées dans les bureaux de la Fundación Alumnos 47 au Mexique. Les tables rondes, l'une politique et l'autre artistique, composées de militants, d'activistes et de politiciens

chiliens et mexicains qui se trouvaient au Chili pendant ces années-là, et d'artistes ayant été donateurs pendant la période du MS et du MIRSA respectivement, cherchent, à travers des archives et des images de l'époque, à activer la mémoire, à redécouvrir un chapitre de leur propre histoire, à partager des histoires et même à comprendre les motivations à l'origine de certaines décisions. Ce dialogue réflexif permet également de découvrir qu'il s'agit d'une instance extrêmement précieuse pour ce type de recherche et qu'elle devrait être présente dans les projets futurs, car elle présente des voix, des contextes et des expériences différents du même événement.

Les résultats de la recherche sont alors mis en lumière dans le cadre d'une exposition qui s'est tenue au Mexique (MUAC) et au Chili (MSSA), presque en parallèle, et qui comprend des œuvres, des archives, des entretiens et des capsules audiovisuelles ; les conclusions de la recherche donnent aussi naissance à une publication, ainsi qu'à une sélection d'archives étudiées dans les deux pays et des images des œuvres de la collection mexicaine du MSSA, et à un atelier sur les expositions d'archives donné par Luis Vargas. En plus de mener cette recherche, nous sortons les archives du kardex et des vitrines, en explorant de nouvelles formes d'activation.

Le caractère enrichissant du projet repose dans le fait que, bien que nous voulions apprendre et approfondir l'histoire de notre institution, le processus constitue également une grande expérience d'apprentissage pour nos collègues mexicains autour de la production artistique de l'époque, les réseaux et les agents impliqués, et comment ces actions ont eu des répercussions et un impact sur une dimension artistique, culturelle et politique dans leur propre territoire.

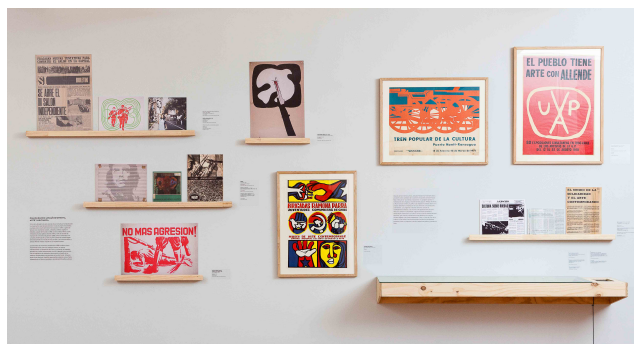


Image 3 : Registre d'exposition *A los artistas del mundo...* Musée de la Solidarité Salvador Allende, Mexique/Chili 1971-1977. Santiago, 2016. Musée de la solidarité Salvador Allende. Photo : Loreto González. Archives MSSA

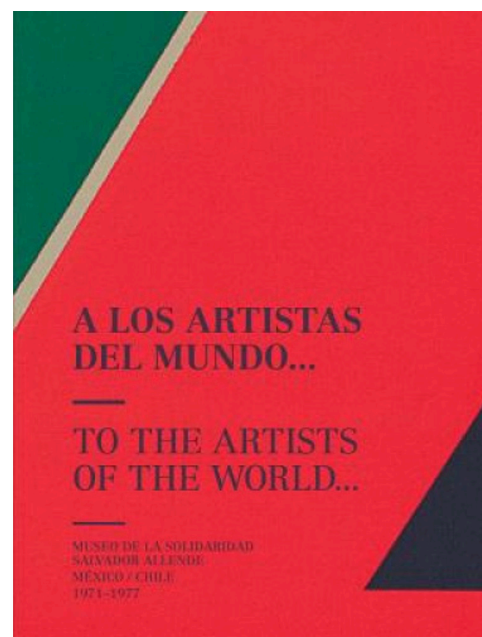


Image 4 : Couverture de la publication *A los artistas del mundo...* Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chile 1971-1977. 2016. Archives MSSA

Le cas cubain

Le deuxième cas de recherche que je souhaite exposer est celui de Cuba, diamétralement différent de celui du Mexique. Cuba a été un pays crucial pour le Musée dans sa première période, mais surtout dans la seconde, puisque c'est depuis La Havane que le MIRSA s'est articulé en 1975, sous la direction de Miria Contreras, en dialogue avec les collaborateurs qui étaient à Paris.

Selon la même logique que celle issue du modèle appliquée dans cas mexicain, nous cherchons un professionnel pour effectuer la recherche et une institution avec laquelle nous associer. Ce n'est pas une tâche facile ; les liens et les réseaux qui existent entre le musée et Cuba n'avaient pas été rétablis depuis des années, et rétablir cette confiance avec un pays prudent et méfiant à l'égard de son histoire n'est pas être facile, en plus de toutes les complexités de communication qui existent à l'époque sur l'île et qui persistent encore. N'ayant aucun contact ni aucune relation avec des chercheurs cubains, nous choisissons de travailler avec une personne qui connaît parfaitement l'histoire du musée, ou du moins une bonne partie de celle-ci, et qui possède la sensibilité nécessaire pour s'aventurer sur un terrain inconnu mais fascinant, l'historienne de l'art chilienne Carla Macchiavello, basée à New York.

Le plus difficile repose alors sur le fait de trouver l'institution avec laquelle établir ou plutôt rétablir une

relation. Le centre d'opérations à partir duquel Miria Contreras a promu et coordonné MIRSA à Cuba est la Casa de las Américas, une institution culturelle renommée fondée par la guérillera et politicienne cubaine Haydée Santamaría en 1959, et dont les relations avec les arts visuels au Chili étaient étroitement liées depuis le milieu des années soixante, avec la participation d'artistes chiliens en tant que jurés à l'exposition de La Havane. Ces liens se sont resserrés avec la faculté d'art de l'université du Chili à partir de 1967, lorsqu'elle est devenue le principal interlocuteur de Casa.

Il nous faut plusieurs mois de travail acharné entre 2016 et 2017 pour trouver un moyen de rejoindre la Casa de las Américas. Il existe de la méfiance, plusieurs blessures à panser et des relations institutionnelles à réparer. La participation du designer et artiste chilien Hugo Rivera-Scott, exilé à Cuba entre 1979 et 1992 et a travaillé dans l'atelier de sérigraphie de la Casa, est essentielle pour initier ce processus de récupération. Une fois encore, les réseaux du passé jouent un rôle important dans la construction des réseaux du présent et du futur.

Avec un financement très restreint, nous commençons le projet avec le soutien de la Casa de las Américas, principalement celui de son président de l'époque, Roberto Fernández Retamar, de la directrice de l'Archivo Memoria, Silvia Gil, de la directrice du département des arts visuels Silvia Llanes, ainsi que de l'artiste Lesbia Vent Dumois, qui avait été directrice des arts visuels dans les années 1980, et de Chiki Salsamendi, qui a également travaillé à la Casa pendant ces années. Grâce à eux, nous pouvons pénétrer dans les archives et la mémoire de l'institution, dont l'accès était hautement protégé. Nous organisons de nombreux voyages à La Havane pour nous plonger dans les documents, mener des entretiens, comprendre leurs modes de fonctionnement et les affects les sous-tendant. Nous organisons également une table ronde avec la participation des personnes précédemment mentionnées, ainsi que d'artistes cubains et chiliens ayant fait l'expérience directe de l'affect et de la fraternité du peuple cubain avec les exilés. Cette instance, comme dans le cas précédent, a été activée par des archives, des images de la collection et des questions modérées par l'équipe MSSA et par la chercheuse.



Image 5 : Capture d'écran de l'enregistrement audiovisuel de la table ronde organisée à la Casa de las Américas, La Havane, octobre 2017. Archives MSSA.

Cependant, le temps que nous a pris la réalisation de ce projet est bien supérieur à ce que nous avions prévu. Nous y travaillons depuis cinq ans et espérons lancer la publication de ce voyage fascinant à la fin de l'année 2022. L'attente n'a pas été vaine, le temps investi dans la reconstruction de ces liens a porté ses fruits et nous a réservé des surprises. L'une d'entre elles a surgi lors de notre avant-dernier voyage à La Havane avec l'équipe de recherche. Lors de l'une des réunions que nous avons tenues à la Casa de las Américas, nous avons visité une partie de ses installations et dans l'une d'elles, dans la salle de conservation, nous avons trouvé sur l'étagère supérieure de certaines étagères un groupe de boîtes avec le nom "Lesbia's Boxes" écrit dessus au marqueur. Lesbia Vent Dumois avait été directrice du département des arts plastiques de Casa au moment où Miria Contreras a fait son entrée au sein de l'institution. Ce qui est incroyable dans cette découverte, c'est que des mois plus tard, nous allions découvrir ce que ces boîtes contenaient : des centaines d'archives, y compris des documents et des photographies, qui abritent une partie des origines et de la mémoire de MIRSA, ayant été produites et sauvegardées par Miria Contreras lorsqu'elle travaillait à la Casa de las Américas. Des pièces documentaires qui, grâce à la générosité de cette institution complice, se trouvent désormais dans nos archives.

L'enseignement que nous pouvons partager aujourd'hui de notre expérience de recherche est que ces projets n'ont pas seulement été un voyage dans le passé pour reconstruire notre histoire et mettre en lumière les voix qui ont été oubliées ou dont nous ne nous sommes pas souvenus pour leur action réelle, mais aussi la possibilité de travailler à nouveau en collaboration et de tisser de nouveaux réseaux de fraternité, d'art et de politique, aujourd'hui.

NOTES

1. Zaldívar, C. (Ed.). (2013). 40 ans du Musée de la Solidarité pour le Chili, fraternité, art et politique 1971-1973. Musée de la Solidarité Salvador Allende.
2. Yasky, C. & Zaldívar, C. (Eds.). (2022). Musée International de la Résistance Salvador Allende 1975- 1990. Éditions MSSA.
3. Contreras, M. (décembre). Appel à projet pour artistes. Création. MIRSA. Archives du Musée de la Solidarité Salvador Allende. <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/35>
4. Khouri, K. & Salti, R. (Eds.). (2018). Past Disquiet, Artist, International Solidarity and Museums in Exile (Museum under Construction). Museum of Modern Art in Warsaw. Exposition *Pasado Inquieto*. (2018). Musée de la Solidarité Salvador Allende <https://www.mssa.cl/exposicion/pasado-inquieto/>
5. Catalogue: Los artistas del mundo al Pueblo de Chile. 1er envoi mexicain., Musée d'Art Moderne de Santiago de Chile, Exposition Molino de Santo Domingo. (1971, 26 de noviembre). Archives du Musée de la Solidarité Salvador Allende . <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3523>

La mémoire et l'oubli dans les politiques de documentation : ce que nous sélectionnons, systématisons et diffusons dans les collections d'art, et comment.

V. Supports et méthodes en vue de la rédaction de la Politique des Archives du MSSA — <i>Isabel Cáceres</i>	22
VI. Imageothèque: la collection d'images sociales et politiques du CeDInCI. Réflexions sur sa construction — <i>Natalia Efron and Eugenia Sik</i>	32
VII. Réflexions des archives du Centre de Documentation des Arts Visuels du Centre National d'Art Contemporain — <i>Paulina Bravo, Paola Letelier, Jeannette Garcés, and Isidora Neira</i>	41
VIII. Pas de mémoire sans pillage ? — <i>Sol Henaro</i>	47

Supports et méthodes en vue de la rédaction de la Politique des Archives du MSSA

Isabel Cáceres, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

PRESENTATION¹

Les archives du musée de la solidarité Salvador Allende (MSSA) ont été créées en 2014, suite à la récupération d'une partie importante de documents issus de sa gestion administrative et muséologique entre 1971 et 1990². Sa très riche collection est composée d'environ 10 000 documents de différents types, dont le classement et l'organisation représentent les étapes successives du développement du musée : Musée de la Solidarité (1971-1973), Musée International de la Résistance Salvador Allende (1974-1990), Musée de la Solidarité Salvador Allende (1991 jusqu'à nos jours) (Figure 1. À celle-ci s'ajoute une bibliothèque regroupant des catalogues, des livres et des revues traitant de sujets relatifs à la collection d'art moderne et contemporain, à ses artistes, à ses conservateurs, aux directeurs de musée, ainsi que des collections d'archives de personnes ayant été liées au musée à un moment donné de son histoire.

L'approche institutionnelle de la sauvegarde, de la diffusion et de l'activation de sa documentation historique a permis aux Archives du MSSA de donner une continuité au développement de ses fonds et collections documentaires, pour promouvoir la recherche, développer des expositions d'archives, diffuser son patrimoine et son

travail, lui permettant de s'affirmer comme un espace unique de production de connaissances sur l'histoire du musée et de sa collection Figure 2³. D'autre part, le musée a nourri le développement d'une vision très ample de l'archive, ne la situant pas seulement dans le cadre du travail de conservation, mais en la percevant également comme un acteur clé favorisant l'activation de ses sources dans de multiples pratiques, en la rapprochant de la ligne la plus contemporaine de l'archivistique et en adhérant à la Déclaration universelle des archives de l'ICA (2010) en termes de facilitation de l'accès aux documents à des fins culturelles, administratives ou démocratiques. Guidé par cette vision, le musée s'est proposé de développer des projets favorisant la collaboration avec d'autres archives, musées et/ou centres de documentation ayant des caractéristiques et des objectifs similaires, dans le but de générer des réseaux de collaboration comme stratégie de diffusion et de renforcement de la mission et des tâches, en soulignant l'importance des avantages résultant de la coopération, pour la communauté, signalée par des organisations internationales telles que l'IFLA (2009) et l'ICOM (2008)⁴. Ces deux approches sont prises en compte en raison de leur rôle déterminant dans la promotion de la culture, de la mémoire collective, des identités et du développement social, plutôt que de la simple

conservation, l'idée fondamentale reposant sur une vision des musées comme créés par des personnes, pour des personnes (ICOM, 2008), de la même manière que les archives sont créées par le peuple pour le peuple.



Figure 1. Exemples de documents contenus dans les dossiers d'artistes des Archives du MSSA, où vous pouvez trouver de la documentation telle que des documents photographiques, des catalogues de petit format, des programmes d'études, des coupures de presse d'artistes représentés et non représentés dans la collection d'œuvres du MSSA.

Dans ce contexte, au cours des années 2017 et 2018, les Archives MSSA ont initié la création de sa politique d'archivage afin de clarifier sa mission, ses objectifs, ses principes et ses processus. Cet effort découle du processus de professionnalisation des archives du musée, et de la responsabilité qu'elle possède sur la conservation des documents. Ces deux axes se fondent sur les lignes directrices internationales de bonnes pratiques définies par l'ICA et des conseils ou associations de pays possédant une culture des archives.

Pour initier ce processus, le présent document a été rédigé afin d'aborder les formulations théoriques-pratiques sur les archives et en particulier les archives de musée, contenant de la littérature spécialisée, des documents de groupes ayant travaillé sur les archives de musée et des versions des politiques d'archivage de musée de différentes institutions ad hoc. Son objectif est de disposer d'outils conceptuels et méthodologiques pour la phase de rédaction, de discussion, d'évaluation, d'accord, de décision et de formalisation de la politique d'archivage du MSSA.

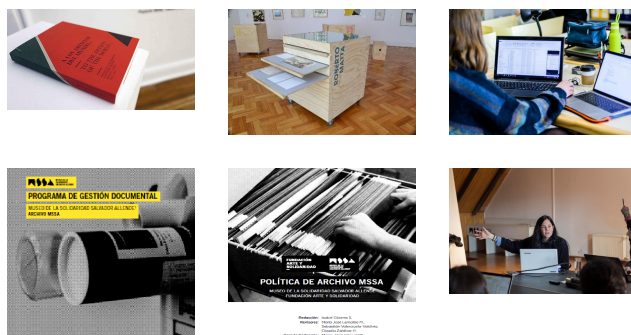


Figure 2 Le département des Archives MSSA est un secteur actif du musée, développant différentes fonctions et activités depuis l'accès à distance à ses fonds et collections, la diffusion de la recherche, les publications de ses politiques et le soutien aux expositions.

x

1. PORTÉE DE L'ARCHIVAGE DES MUSÉES ET DE SES PRATIQUES

La vie organisationnelle et fonctionnelle et les activités menées par les institutions, ainsi que les objectifs et les principes qui les guident, sont exprimés dans les documents qu'elles produisent et accumulent au quotidien. Dans cette production et cette accumulation générée au fil du temps, nous trouverons non seulement les témoignages des actions et des décisions prises, mais ces documents façonneront également sa mémoire, son identité et son histoire. Une organisation qui est capable de collecter et d'utiliser ses documents a beaucoup plus de chances de raconter, d'interpréter, de valoriser, de transmettre ou de réécrire son histoire, son passé et, en somme, d'occuper une place. Il en est de même pour les musées. Les documents qu'ils génèrent au quotidien, pièces maîtresses de ses actions et décisions à un moment donné, et dont ils se nourrissent pour développer les actions futures, façonneront leur propre histoire et donnent vie à celle de leurs collections, quelle qu'en soit la nature. La création d'un service d'archives dans un musée, qui conserve, organise et donne accès aux documents du musée ou à des groupes documentaires présentant des caractéristiques archivistiques, constitue un potentiel essentiel pour la mission d'un musée, en permettant à d'autres communautés, extérieures à celui-ci, de le valoriser, de s'enrichir de ses contenus, de l'analyser et d'apporter des interprétations de différents points de vue, tandis que les membres du musée eux-mêmes pourront disposer de leur histoire et en améliorer la gestion. Si une partie des archives de musées se perdait, cela reviendrait à faire une croix sur une part importante des aspects

constitutifs de la politique culturelle et artistique d'un pays, d'une région, d'une institution, d'une communauté, puisque, sans information disponible et organisée, les collections et les musées ont peu de signification et perdent une place dans les Histoires. Selon cette perspective, au moins trois éléments démontrent l'importance des archives de musées : être à l'origine du développement significatif de son patrimoine en traitant systématiquement son patrimoine documentaire, permettre son utilisation par diverses communautés, et constituer un support de recherche pour des sujets divers, et, enfin, respecter exigences légales ou au code de déontologie.⁵

Les musées sont reconnus pour leur rôle dans la conservation, la recherche et la diffusion des objets de leurs collections qui, avec les différents programmes et activités qu'ils proposent, sont au centre de leur fonctionnement et de leur attention. Cependant, les collections de documents provenant de sa propre organisation, ainsi que d'autres apports éventuels provenant d'autres groupes de documents, par exemple d'artistes de sa propre collection, permettent au musée d'augmenter ses fonds en lui permettant d'utiliser davantage ses propres collections d'objets. Cela nous permet de donner plus de contenu aux œuvres ou aux pièces de musée, car leur compréhension en tant qu'artefacts produits dans des contextes culturels et sociaux particuliers qui, de leur création à leur exposition dans les musées, laissent des traces de leurs complexités socioculturelles de différentes manières. Les documents, en tant que partie de ce système, témoignent des étapes importantes de la vie de ces objets, ainsi que du contexte des politiques ou des principes de gestion institutionnelle qui maintiennent une certaine pièce comme faisant partie d'une collection de musée (Figure 3). Leurs transitions, depuis la création, le transfert, la vente, la vente aux enchères, le don, l'appropriation, le vol, les expositions, l'itinérance, par exemple, donnent du sens aux œuvres et aux collections, et peuvent être analysées et étudiées à partir de domaines aussi divers que l'histoire, la politique, la socio-économie, la géopolitique, le genre, la migration, les réseaux culturels et intellectuels, etc.⁶ Toujours selon cette perspective, lorsque les institutions muséales sont analysées à partir de l'ensemble de leurs dynamiques de gestion produites par l'administration du musée, sur la base de politiques locales, nationales et internationales, en fonction de leurs différents domaines d'action, les documents produits par le musée lui-même constituent la principale source de recherche, tant pour les membres du musée eux-mêmes que pour toute autre personne. Le musée pourrait devenir un "laboratoire de la

connaissance" en étendant sa gamme de fonctions grâce à ses archives lorsqu'elles sont organisées et accessibles.

En ce sens, il apparaît révélateur que les musées les plus importants et les plus connus disposent de systèmes et de politiques d'archivage solides et bien développés, pleinement inscrits dans leurs statuts. Par exemple, le Musée d'art moderne de New York (MOMA), qui est considéré comme une référence dans le monde entier, conserve les archives de ses expositions, ce qui permet de retracer la trajectoire de ces activités et de revenir sur l'importance qu'elles ont eu au sein de l'histoire des expositions contemporaines : "Une fois encore, la documentation fait apparaître, dans bien des cas, le champ naissant de l'histoire de l'art moderne et établi, à bien des égards, le canon de cette étude. Outre les expositions consacrées à Matisse et Picasso - lesquelles, aujourd'hui, nous semblent une évidence - les archives des expositions révèlent également qu'au milieu du siècle dernier, il n'était pas rare que le MoMA organise des expositions consacrées à des sujets non occidentaux ou non modernes. Le concept consistait à montrer la continuité entre le passé et le présent, et les similitudes entre les formes historiques, "primitives", et l'art moderne, qui expriment des concepts humains fondamentaux."⁷

L'usage intensif des archives de musées dans la pensée récente des historiens de l'art latino-américains a également été incorporé dans leurs recherches et méthodologies. Ils se plongent dans les archives de ces institutions à la recherche d'indices artistico-politiques, et dans les archives personnelles des artistes déposées dans les musées, révélant un certain pouvoir critique dans le domaine l'art latino-américain, considérant qu'il est très difficile de perturber ou d'ouvrir les liens qui nouent l'art latino-américain sans elles : "Les archives ont été sacralisées et en même temps "désordonnées" en remettant en question le canon, les institutions et les histoires construites. Aujourd'hui, plus que jamais, elles constituent le référentiel à partir duquel d'autres histoires peuvent être écrites, surtout lorsqu'il s'agit d'histoire de l'art comprise comme une analyse critique qui confronte les œuvres à leurs sources et à leurs contextes, et pas seulement à leurs traits stylistiques. Ces alternatives de relecture se multiplient géométriquement avec la possibilité d'élargir la constitution et l'usage des archives".⁸ Les paradigmes entourant l'archive, de simple témoin à source d'interprétation critique des processus artistiques et culturels, nous pousse à nous interroger, face à ce "nouveau" visage de l'archive muséale, au sujet de son rôle, de sa responsabilité et de son statut en termes d'importance, de conservation et d'accessibilité.

En ce sens, comprendre que les pratiques archivistiques ont des conséquences, dans le développement des archives d'un musée, non seulement au niveau des documents qui se réfèrent aux œuvres, mais ont aussi des répercussions sur l'histoire de l'institution elle-même et de son contexte, implique une responsabilité et une éthique qui marquent toute la chaîne de conservation des documents, depuis leur création jusqu'à leur entrée dans les archives. Par exemple, le modèle de gestion des archives du Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) prend autant en compte l'idée préliminaire que le processus de travail et la réalisation des expositions : "Avec l'objectif d'inclure dans les archives documentaires générées par chacune des expositions présentées par le MACBA tous les documents qui permettent, à moyen et long terme, d'étudier les aspects du processus de création des expositions et de ne pas les évaluer uniquement comme un résultat ou un produit final."⁹. Cet exemple démontre que l'exercice archivistique d'évaluation des documents d'exposition considère que les "documents temporaires" produits dans le processus de travail ont une valeur permanente (historico-culturelle), c'est-à-dire qu'ils ne sont pas éliminés, et considérés comme des pièces pertinentes, contrairement à ce qui arrive fréquemment dans nos institutions où seuls les documents résultant des expositions sont conservés, voire pas du tout. Le résultat de ce travail produit, pour le Département des Archives, un dossier contenant non seulement la liste définitive des artistes et des œuvres, les photographies de l'installation et de l'exposition, le projet curatorial, mais également les documents qui rendent compte des exercices curatoriaux, intellectuels et de gestion, les brouillons, les plans des salles avec des exercices de disposition des œuvres, les procès-verbaux des réunions curatoriales, les listes provisoires des œuvres, les maquettes de catalogues, les projets de feuilles de salle, etc. L'objectif de cette évaluation consisterait à "faire apparaître" les relations à l'œuvre au sein d'un processus de travail qui dépose un témoignage, ainsi que des portées d'ordre divers, dans ces documents.

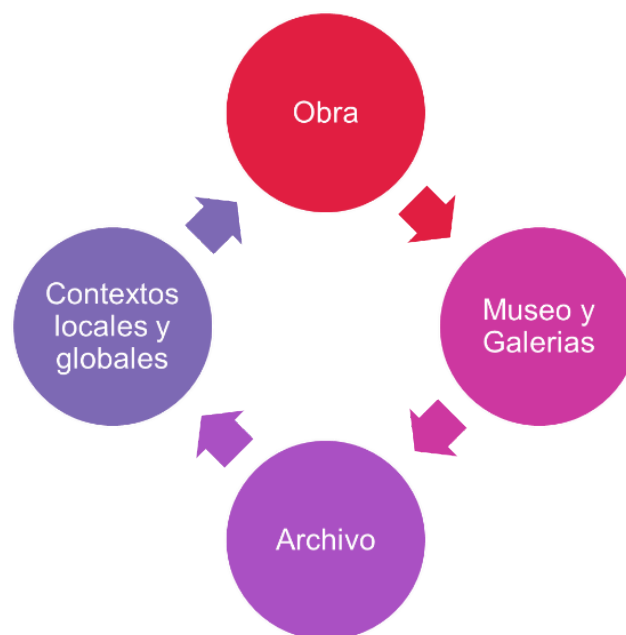


Figura 3.

Un autre aspect important est que la responsabilité de la collecte, de la gestion et de l'accès par le biais d'une archive dans les musées se traduit par une meilleure gestion des collections, renforce la transparence, l'éducation et évite la "fuite" ou la privatisation des archives ayant un contenu de haute importance ou un type de relation avec les musées, par exemple, celles appartenant à des écrivains renommés d'une région ou d'une ville, à des artistes, à des universitaires ou à des conservateurs, les principaux bénéficiaires étant les communautés voisines.

Au Chili, le texte *Politique Publique des Arts Visuels 2017-2022*, édité par le Ministère des Arts et de la Culture, a triangulé différents acteurs à propos de l'institutionnalisme des Arts Visuels. Au chapitre "Musées, documentation, archives et patrimoine", il retrace la discussion autour de l'importance d'une politique générale sur les archives dans le domaine des Arts Visuels, leur maintien et leur accès, "l'opinion majoritaire était qu'il ne suffit pas de travailler avec l'œuvre, mais qu'il faut également considérer la multiplicité des processus et des objets qui font partie du patrimoine, comme les programmes d'exposition, les catalogues, les documents liés au commissariat, les documents techniques sur le montage des œuvres, entre autres"¹⁰. Ce document souligne la valeur des documents associés aux œuvres et la place des archives pour la connaissance des pièces et le moment charnière qu'il constitue pour l'accès citoyen et spécialisé.¹¹

2. ARCHIVES DU MUSÉE

Une définition classique des archives d'un musée est qu'elles identifient, préservent et gèrent systématiquement les documents de valeur historique et permanente ayant des attributs administratifs, juridiques et de recherche et "recommandent des politiques et des procédures pour la création, l'entretien et la conservation ou l'élimination des documents courants du musée sur tout support et dans tout format"¹². Ses objectifs peuvent être : conserver et gérer les documents de valeur historique du musée, car ils sont les sources de compréhension de son rôle dans le temps et contiennent la mémoire historique de l'institution. Soutenir la gestion administrative, curatoriale et programmatique, car elle a un impact positif sur les activités présentes et futures de l'institution. Fournir un large accès à ses sources pour la recherche.¹³

Les archives servent à soutenir la mission du musée dans sa responsabilité de préservation, de diffusion et de compréhension de biens patrimoniaux uniques. Elles conservent les documents juridiques, officiels, administratifs et curatoriaux, qui doivent être organisés et décrits. D'autre part, les documents relatifs aux œuvres renforcent les fonctions du musée en tant que centre de recherche, de débat et de diffusion de l'art, de la pensée et de la culture.¹⁴

3. DÉVELOPPEMENT D'UNE POLITIQUE ARCHIVES-MUSÉE

La politique d'archivage est "un ensemble de règles et de procédures que les organisations d'archivage utilisent pour gérer toutes les opérations de leur organisation"¹⁵. Plus précisément, la politique d'archivage d'un musée décrit les paramètres de fonctionnement des archives et la façon dont le musée conçoit les normes, le contenu et les formes de développement de ses fonds d'archives en dialogue avec la mission du musée. La création d'une politique d'archivage est l'une des principales tâches de la mise en place d'une institution d'archives. Sa rédaction doit être considérée non seulement comme l'accomplissement de cette étape inaugurale, mais aussi comme un engagement institutionnel à ce que tous les processus qui y sont exprimés soient réalisés et connus de tous.¹⁶ Bien que les manuels et les guides indiquent les étapes de l'organisation des archives, la création d'une politique permet de s'approprier les aspects éthiques et cognitifs du travail avec la documentation qui est conservée ou qui peut être conservée dans une archive, et

c'est à partir de là que les décisions et les interventions successives avec les matériaux prennent un sens.

Le processus de création et de mise en œuvre d'une politique est bien plus important et bénéfique pour le musée que la politique elle-même. La politique peut sembler être le résultat final, mais en réalité, le résultat final est une large compréhension de l'éthique et des procédures, qui influence le fonctionnement du musée. Il existe de nombreuses façons de créer une politique : chaque musée a son propre ensemble de défis, qui doivent être pris en compte dans la formulation de la politique. Les musées sont encouragés à prendre le temps d'explorer leur situation et de la formuler avec précision dans leurs politiques. La formulation des politiques doit être intégrée pour être efficace. Tous les documents officiels du musée doivent se compléter de manière cohérente et complète afin de soutenir la mission du musée¹⁷.

Le temps et l'espace qu'une institution se donne pour réfléchir à sa politique est ce qui la distingue¹⁸, car c'est ce moment qui lui permettra de définir ses responsabilités, de reconnaître ses finalités et les objectifs de développement de ses fonds et de ses collections selon des critères ou des lignes directrices préalablement reconnus, qui auront beaucoup plus de valeur face à sa communauté, quelle qu'elle soit, en étant "réfléchies et bien gérées"¹⁹. Un service d'archives sans politique pourrait, par exemple, entasser et accumuler des collections sans objectifs définis, ne pas combler les lacunes existantes dans des fonds documentaires ou des collections pertinentes, allouer des ressources à des matériaux sans importance dans ses collections préexistantes ou, comme c'est bien souvent le cas des musées, n'allouer ni ressources ni efforts au processus de conservation dans des conditions adéquates, ou à l'organisation des archives institutionnelles d'importance historique pour la gestion des collections de son patrimoine artistique, ce qui pourrait avoir un impact négatif sur la recherche et le développement des œuvres ou du patrimoine qu'il conserve²⁰.

Un musée qui élabore une politique d'archivage à travers de son service spécialisé, qui peut parfois être son centre de documentation, sa bibliothèque ou son secteur de collection qui crée un secteur ou une équipe pour ses archives²¹, lui permet de jouer un rôle actif dans la mise en valeur de son patrimoine documentaire, par exemple sur le marché des archives d'art ou au leg d'un artiste sous forme de donation, et dissipe les doutes quant à la forme d'acquisition ou d'entrée de ses biens, et à leur finalité. Enfin, pour qu'une politique ait un impact efficace, "pour être significative et respectée en tant que partie centrale

de la vie de l'Archive, elle doit être effectivement promue et respectée au sein de toute la hiérarchie"²², sans quoi au fil du temps elle risque de devenir lettre morte, c'est pourquoi il est si important que la politique soit examinée par tous, approuvée et diffusée de manière active.

Les objectifs de la politique archivistique du département des archives d'un musée peuvent être résumés comme suit :

- ◆ Identifier la mission et la vision des archives conformément à la **déclaration de mission et aux principes du musée**.
- ◆ Établir les objectifs spécifiques et stratégiques des archives du musée.
- ◆ Définir la portée et les objectifs du développement de ses fonds et collections documentaires et leur relation avec la collection d'œuvres.
- ◆ Spécifier les processus déterminants et permanents dans le temps pour le développement des Archives.
- ◆ Exposer et diriger les pratiques et les tâches quotidiennes en ce qui concerne les documents qui sont ajoutés aux différentes collections.
- ◆ Définir les rôles et les responsabilités des membres de l'équipe.

4. ÉTAPES DE L'ÉLABORATION D'UNE POLITIQUE D'ARCHIVAGE

Le contenu d'une politique d'archivage est propre à chaque type de musée et son élaboration doit prendre le temps nécessaire pour considérer tous les thèmes devant être abordés en fonction de ses caractéristiques spécifiques. Lors de l'élaboration de la politique d'archivage du MSSA, les étapes suivantes ont été prises en compte :

- ◆ *Analyse institutionnelle et définition d'un cadre conceptuel* : chaque musée possède une orientation, une mission, des collections, une histoire, des équipes de travail, des types de documents, des stratégies et des programmes différents qu'il convient d'explorer en profondeur en fonction des principes directeurs guidant l'institution à l'aide d'informations écrites ou orales. Examen du contexte politique interne et externe, des caractéristiques des fonds et des collections, des types d'utilisateurs, des équipements, des infrastructures, du financement.

- ◆ *Élaboration de politique* : commencer par le choix des chapitres en considérant le type de collection préexistante et prévue à développer en fonction de la définition des objectifs, des pratiques associées, du flux de travail, des défis archivistiques et d'autres aspects. La longueur d'une politique d'archivage est très variable, mais il est recommandé d'utiliser un langage clair, direct et simple, ce qui est bien plus utile qu'une politique longue et sur-explicative, et d'éviter les redondances. Parfois, la rédaction peut également prendre une forme bien plus collaborative si un comité d'archives est responsable de la rédaction et de la révision finale du document.
- ◆ *Evaluation* : désigne le processus au cours duquel la politique d'archivage est soumise à l'évaluation d'un comité composé de membres du musée pour l'occasion : gestion, collection, conservation, administration et archives.
- ◆ *Officialisation* : étape au cours de laquelle la politique d'archivage est approuvée pour être mise en œuvre et diffusée par différents moyens pertinents à l'intérieur et à l'extérieur de l'institution afin qu'elle soit connue de tous.
- ◆ *Mise en œuvre* : désigne le moment à partir duquel les tâches et les programmes visant à consolider les objectifs de la politique sont mis en œuvre et pris en compte pour tout travail archivistique.
- ◆ *Révision* : fait référence au délai fixé pour que la politique fasse l'objet d'une révision, à partir de sa publication, généralement tous les deux ans.

5. ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS D'UNE POLITIQUE D'ARCHIVES DE MUSÉE.

Au cours de la phase d'élaboration de la politique, nous avons soulevé des questions qui nous semblaient pertinentes que la politique aborde, ce qui nous a également permis de réaliser un "état des lieux" de la situation de l'Archive, de donner la priorité à certains éléments, d'en laisser d'autres à traiter à l'avenir ou d'identifier ce dont nous ne sommes pas en mesure de nous occuper. Voici quelques exemples ²³.

Le rôle des archives d'un musée nous paraît-il clair ? Une réflexion a-t-elle été nourrie afin de formuler et de décrire la mission et les objectifs du service des archives ? Avons-nous connaissance des fonctions à remplir au sein du département des archives ? Sommes-nous réellement prêts et bien préparés pour assumer une tâche durable de

préservation et de conservation des documents qui entrent dans notre domaine ? Disposons-nous d'un workflow ou d'un modèle de gestion pour le travail d'archivage, la coordination du travail d'inscription, de description, d'accès, etc...? Savons-nous de quels profils et de quelles compétences spécifiques avons- nous besoin? Existe-t-il un manuel de procédures décrivant les tâches de chaque branche et de chaque processus? Le personnel des Archives possède-t-il la capacité, le cadre et la durabilité nécessaires pour mener à bien ses tâches ? Les Archives disposent-elles d'un système de gestion des documents permettant de classer, d'organiser et de transférer les documents des Archives de manière centralisée? Ont-elles connaissances des critères et méthodes d'acquisition des documents?

Lors de l'étape d'élaboration de la politique d'archivage du MSSA, les politiques d'archivage menées par des musées étrangers ont également été examinées. Elles comprennent en général les chapitres suivants : mission, équipement, sélection et évaluation, acquisition, classement, description, sécurité et accès, programmes, plan en cas de catastrophe, politique de préservation^[^24]. Au cours de ce long processus, nous avons dressé un tableau comparatif à partir duquel nous avons considéré les aspects pertinents pour notre niveau de compréhension de la documentation existante dans les archives et de la reconnaissance des opportunités et des réalisations que nous voulions atteindre en termes institutionnels, nous faisant ainsi une idée de ce que pourraient être ses caractéristiques et ses termes.(Figure 4).

Certains chapitres généraux contenus dans la bibliographie considèrent :

Introduction : termes de la Politique des Archives du MSSA et objectifs.

Mission : Déclaration montrant l'objectif fondamental ou la raison d'être des Archives, visant à stimuler l'engagement et la trajectoire des Archives.

Vision : déclaration principale de la vision à long terme des Archives, ce qu'elles veulent être à l'avenir.

Objet : énoncé des principaux objectifs des Archives du MSSA.

Responsabilités : l'ensemble des actions que l'Archive MSSA entreprend et dont elle est responsable.

Structure de l'équipe : associativité entre les membres de l'équipe d'archivage qui détermine les responsabilités, les

fonctions, les activités, les tâches avec des objectifs communs.

Définitions : nomenclature associée à la politique et couramment utilisée dans les archives.

Portée : description des attributs des Archives du MSSA et de leur organisation, ce qui permet de comprendre leur importance dans les différentes sphères juridiques, administratives et culturelles.

Acquisition : guide les processus d'acquisition des documents des Archives du MSSA.

Évaluation et élimination : définit les critères d'évaluation des collections et séries documentaires. Il définit également les documents importants pour le traitement archivistique des Archives.

Organisation et description : examine les principes qui guident l'organisation et la description des fonds et collections des Archives du MSSA, en mentionnant les principes scientifiques et les normes internationales.

Gestion des documents : définit les critères, la portée et les objectifs de la mise en place d'un programme de Gestion des documents au sein du MSSA et de la gestion du cycle de vie des documents de l'institution.

Accès et utilisation : décrit les formes d'accès pour les membres du musée et les utilisateurs externes.

Conservation : établit les moyens de localisation, de préservation, les processus de conservation des documents et le plan de catastrophe.

Orientations pour des procédures spécifiques : directives qui accompagnent cette politique.

Figura 4 Cuadro comparativo de capítulos de algunas políticas de ar

Museum Archives. An introduction	Starting from Scratch: How to Create a Museum Archives. Sammie Morris	Sample Records Management Policy. Museum, Libraries, Archives. London	MOMA	Cleveland Museum Archives. Accessioning museum records	Records Management Manual. Museum women Arts
Definition (Records, Archives, Profesional Papers,	Mission statement	Introduction	Mission Statement	Introduction	Descri the Co

Manuscript Collections)				Location of archives (Policy general)	Policies and Procedures for Destructions of Official Records of non-archival Materials	Queries	Additional activities (Acquire, oral program)	Accession Records	R S
Purpose	Access and use policy	Scope	Purpose	Record Types and Locations	Collection Policy: Official Records of non-archival Materials	Misión	The Mint museum archives is responsible for:		
Appraisal of record (Policy general)	Collecting Policy	Purpose	Structure	Official records vs. Transfer professional papers (Professional papers and non-archival materials)	Disposition of Official Records: Appraisal of Records, Records Dispositions Schedules	Purpose	Record Ethics Management	Database Fields	
Disposal of records (Policy general)	Staff Records Policy	Definitions Record, Record Management, record management programme.	Access	Transfer Form Archival Materials defined	Access and Restrictions to Archival Holding: Access, Restrictions,		Scope of the collection Manuscript Collections		
Records Management (Policy general)	Acquisitions Procedures	Responsibilities Senior Management, Record manager, managers, employees, human resources.	Staff	Special Collections Direct Transfers	Guidelines for weeding		Definitions of manuscript collections New Collection		
				Access to archival holdings (Other Responsibilities of the museum archives)	Records: Draft; Routine Correspondence; Memoranda; Financial Records; Minutes and Reports, Press Clipping; Reference Materials; Multiple Copies; Miscellaneous;		Criteria for new acquisitions External collections		
Cooperation with staff (Policy general)	Records Transfers Procedures	Policy	Definitions (Archives, Personal and professional papers, Manuscript Collections, Records)	Physical Appraisal security (Other Responsibilities of the museum archives)	Guidelines for transferring records to the archives		Collection Access (Physical Access) (Digital Access) (Reference Service)		
Maintaining the order of records (Policy general)	Processing and Description Procedures	Guidance on supporting procedures, related policies and the regulatory environment	Responsibilities	Description Determining disposition of papers	Guidelines for managing electronic records		Care of the Collection Environmental monitoring and control Conservation and preservation		
				Donating personal papers					

BIBLIOGRAPHIE

Chaplin, E; Tullock, J (2015). *Success guides Successfully managing archives in museum*. Association of independent museum.

Elligott, M (2008). Perspective from the museum of Modern Art Archives, New York. *Atlanti*. (18) Trieste, 369-377.

Deiss, W (1984). *Museum Archives: An Introduction*. Society of American Archivists. Chicago.

Demb, S; Teuteberg, S. (2000). *Record Management Toolkit*. London Museums Hub. Museum, Libraries, Archives.

Duranti, L; Franks, P. (2015) *Encyclopedia or archival science*. Rowman by Rowman and Littlefield. New York. London.

Giunta, A (2010). Archivos Políticos del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata*.(1). abril. 20-37.

Gutiérrez Usillos, A (2010). *Museología y Documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos*. Ediciones Trea. Gijón, España.

Mckellar, S (1993). The Role of the Museum Archivist in the Information Age. *Archivaria*. (35).

Morris, S. (2006). Starting from Scratch: How to Create a Museum Archives. Research Publications. Paper 45.
http://docs.lib.purdue.edu/lib_research/45

Mignolo, W. Activar los archivos descentralizar a las musas. *Cuadernos portadillas*. MACBA.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2014). *Folding Exhibitions*.: MELA. Barcelona.

Museum of Women in the Arts. (2011 November) Records Management Manual. Institutional Archives.

Society of American Archivist. *Museum Archives Guidelines*.
<https://www2.archivists.org/groups/museum-archives-section/museum-archives-guidelines>

The National Archives (2018, marzo). *Writing a Collections Development policy and Plan*.

Vicent, S. (1996) Gestion, traitement, conservation et diffusion des documents dans les musées: la place de l'archiviste. *Archives* (27-3). 53-77.

Whyte, D (Ed.) (2004). *Museum Archives. An introduction* (2^e ed). Society of American Archivists, Museum Archives Section

Yarrow, A; Clubb, B.; Draper, J. (2009) Bibliotecas públicas, archivos y museos: tendencias de colaboración y cooperación. Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas. *IFLA profesional Reports* (133).

NOTES

1. Ce document a été écrit en 2017 et 2018 pour la création de la Politique des Archives du Musée de la Solidarité MSSA. Afin

d'être présenté à la première rencontre internationale des archives d'art organisée par l'Université catholique, le document a été revu et corrigé sur plusieurs points le 27 avril 2022.

2. Entre 2014-2016, les Archives MSSA ont gagné 2 projets Fondart pour financer l'organisation de ses fonds historiques La récupération des documents historiques du musée a eu lieu en octobre 2011, suite au don par Carmen Waugh de documents provenant du Musée de la solidarité et du Musée international de la Résistance. Un autre groupe de documents qui constituent la collection historique a probablement été donné par Miguel Rojas Mix à peu près à la même époque.
3. Yarrow, A.; Clubb, B.; Draper, J (2009) Bibliothèques publiques, archives et musées : tendances en matière de collaboration et de coopération. Fédération internationale des associations de bibliothécaires et d'institutions. *IFLA profesional Reports* (133)
4. Les cadres réglementaires et juridiques ainsi que le statut des musées au Chili peuvent être consultés à l'adresse suivante DIBAM: HACIA UNA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEOS. Documento Base para la construcción de una Política Nacional de Museos. 2015. Subdirección Nacional de Bibliotecas Archivo y Museos: Política Nacional de Museos. Santiago 2018
https://www.museoschile.gob.cl/628/articles-83978_archivo_01.pdf. El código de ética ICOM: Código de deontología del ICOM para Museos. 2017.
<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf>.
5. Gutiérrez Usillos, Andrés (2010) *Muséologie et documentation. Critères pour la définition d'un projet de documentation muséale*.s. Éditions Trea. Gijón, España. "L'approche théorique de la muséologie contextuelle "Le bien culturel, et pas seulement le bien archéologique, mais aussi l'œuvre d'art ou tout objet dans un sens plus large, en plus d'être un reflet de la société ou de la culture qui l'a produit, matérialise les circonstances de sa propre histoire depuis sa conception initiale jusqu'à son exposition dans le musée. En même temps, il conserve les traces du contexte dans lequel il a été produit, direct ou indirect, des circonstances et, surtout, de son cycle de vie. Et il est nécessaire de lire et de collecter toutes ces traces, directes ou connexes, afin de les interpréter et de donner à l'objet un sens global, contextuel et symbolique, en contextualisant son histoire et aussi l'objet au sein de l'institution comme faisant partie de son histoire plus récente." P. 61.
6. Elligott, M. (2008) Perspectives from the Museum of Modern Art Archives, New York. *Atlanti*, (18).Trieste. 369-377. P. 372.
7. Giunta, A. (2010) Archivos: Políticas del conocimiento en arte de América Latina. *Errata* (1) Abril. P. 23
8. Dávila Freire, M: Le Centre d'Études et de Documentation du MACBA. Vers un nouveau modèle de bibliothèque de Musée. *Premières tables rondes sur les bibliothèques de Musées*:

- Nouveaux médias et nouveau public.. _Ministère de l'Éducation, de la Culture et du Sport. P. 16.
9. Plus d'information: <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/artes-de-la-visualidad/>
 10. Un document récent de 2019 sert de référence pour l'évaluation des archives d'art contemporain.
 11. Révision des termes de référence proposée à partir de: <https://www2.archivists.org/groups/museum-archives-section/museum-archives-guidelines>
 12. Whyte, D (2004) The museum context. Whyte, D (Ed) *Museum Archives. An Introduction*. Second Editions. Society of American Archivists, Museum Archives Section. P.11. Weiss, W (1984) *Archives Museum: An introduction*. 1984. P. 8 y ss.
 13. Torres, A. (2016) Archives in actions: Investigating the management of museum archives. Master of Arts in Museum Studies. California. P. 27
 14. Duranti, L; Franks, P. (2015) *Encyclopedia or archival science*. Rowman by Rowman and Littlefield. New York. London. P.70
 15. Notas de la Clínica-Taller: Un modelo para la gestión de las tareas que inciden en desarrollo de colecciones fotográficas y audiovisuales. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. 2016. Conférence donnée par Fernando Osorio en Santiago de Chile.
 16. Duranti, L.; Franks, P. *Encyclopedia of Archival science*. Rowman & Littlefield Lanham · Boulder · New York · London P. 144.
 17. Notes du Taller de Archivo. Samuel Salgado. Cenfoto. 2015.
 18. Mannon, M (2001-2002, invierno). Collaborative Collection Development. _Managing Archival Collections _ (1-3) [Trad, propia]. www.archivesinfo.com
 19. C'est le cas des musées dont les archives sont destinées à organiser leurs archives institutionnelles, mais c'est également vrai pour les musées qui consacrent leurs efforts à des collections thématiques, comme un musée régional qui possède des archives consacrées aux principaux représentants de la culture dans sa région.
 20. Lo importante es que sea reconocido como tal y tenga un espacio definido en el organigrama lo más cerca de la Dirección del Museo.
 21. Edmondson, R. (2004, abril) *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura P. 70
 22. Certaines des questions reposent sur une réflexion d' Osorio, F. (2016) *Clínica-taller Un modelo para la gestión de las tareas que inciden en el desarrollo de colecciones fotográficas y audiovisuales*. Cenfoto. Santiago-Chile. Un bon guide est présent dans : Vincent, S (1996) Gestion, traitement, conservation et diffusion des documents dans les musées: la place de l' archiviste. Archives (27-3) y en The National Archives (2018, march) *Writing a Collections Development Policy and Plan*.
 23. Encyclopedia of Archival Science. op cit. P. 70.

Imageothèque: la collection d'images sociales et politiques du CeDInCI. Réflexions sur sa construction

Natalia Efron, CeDInCi, Argentina

Eugenia Sik, CeDInCi, Argentina

“Chaque catalogue est une machine à capturer la réalité. Elle est aussi l'expression d'un désir de savoir ou, peut-être plus modestement, de mettre en ordre. Celui qui catalogue ressemble à un joueur. À un intellectuel, aussi.” (María Negroni, Pequeño mundo ilustrado)

PREMIÈRE PARTIE

Le CeDInCI¹ (Buenos Aires, Argentine) est un centre de documentation (bibliothèque, hémérothèque et archives) qui se consacre à la récupération, la préservation, la conservation, le catalogage et la diffusion des productions politiques et culturelles de la gauche latino-américaine, depuis ses origines dans la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui.

Sa collection rassemble le plus grand ensemble de documents concernant la culture des gauches en Amérique latine, y compris la production des principaux courants politiques (anarchisme, socialisme, syndicalisme, communisme, trotskisme, maoïsme, guévarisme, nouvelle gauche, nationalisme révolutionnaire), ainsi que les mouvements sociaux (mouvements ouvrier, étudiant, des femmes, de défense des droits de l'homme, des paysans,

mouvements artistiques et intellectuels). Elle offre également une multitude de documents et de collections bibliographiques et de journaux sur d'autres familles politiques (libéralisme, courant radical, conservatisme, nationalisme, démocratie chrétienne, christianisme social, péronisme et autres populismes latino-américains). Elle possède enfin de nombreuses collections d'art et de littérature, notamment celles liées à la praxis politique

Le CeDInCI est né en tant qu'association civile à but non lucratif dédiée à la préservation du patrimoine documentaire et culturel des gauches. La collection initiale a été constituée sur la base des archives personnelles de l'historien argentin Horacio Tarcus, rassemblées sur une période de vingt ans. En 1997, avec l'acquisition du Fonds José Paniale, qui regroupait principalement la presse syndicale et politique de la première moitié du XXe siècle, l'idée est née de transformer ces deux volumineuses collections personnelles en un centre ouvert à la consultation publique.

Depuis l'inauguration de son premier siège en avril 1998, cette collection initiale s'est considérablement développée grâce à des dons, des acquisitions et des échanges, et compte aujourd'hui environ 190 000 ouvrages

monographiques (livres, brochures et thèses), 10 000 titres de parutions périodiques (magazines, revues, journaux, revues, bulletins) et 160 fonds d'archives personnelles. En outre, le CeDInCI a constitué une série de collections, dont plus de 4 000 affiches politiques et culturelles et la plus grande collection existante de bulletins électoraux et de brochures sur l'Argentine (plus de 20 000 documents).

Aujourd'hui, le CeDInCI offre à la communauté universitaire et à un large éventail de lecteurs l'une des plus grandes bibliothèques latino-américaines spécialisées dans l'histoire sociale, politique et culturelle de l'Amérique latine. Ainsi, des milliers de collections regroupant les plus importantes parutions périodiques produites sur notre continent, et réalisées par des organisations politiques, culturelles, syndicales, étudiantes, de défense des droits de l'homme, des femmes, etc... sont mises à disposition du public, afin d'être consultées. Ces dernières années, il est devenu le principal centre de référence en sciences humaines et sociales de la région, accueillant régulièrement des chercheurs des universités les plus diverses du monde, notamment d'Europe et d'Amérique. L'organisation du patrimoine du centre est divisée en deux départements: la Bibliothèque-Hémérothèque et les Archives et collections privées. Ce dernier regroupe les collections de dépliants et d'affiches mentionnées ci-dessus, ainsi que des œuvres d'art, des objets et des souvenirs. Les fonds d'archives comprennent trois importantes collections de documentation photographique : la collection du journal La Razón de Buenos Aires, aujourd'hui disparu, celle du photographe amateur Alfredo Alonso et celle du journaliste et écrivain Hugo Gambini..

Histoire de l'Imageothèque²

L'Imageothèque est née en 2016 du besoin concret de l'institution de diffuser des documents déjà numérisés suite à l'avancement de différents axes de travail : projets, demandes de numérisation spécifiques des visiteurs du CeDInCI, etc. À cet objectif plus pragmatique s'ajoute l'effort pour mettre en lumière la production graphique (design, photographies, œuvres d'art) des différentes cultures politiques argentines et latino-américaines, notamment celles liées aux mouvements et organisations protestataires, alternatifs ou révolutionnaires, auquel répond la création de l'Imageothèque.

À travers ce projet, nous cherchons à promouvoir la consultation, la recherche et la réutilisation des images dans l'intention de les positionner comme objets d'étude et non comme seules sources documentaires.

Parmi les documents à inclure, il y avait une collection photographique de plus de 3 000 documents organisée et numérisée il y a plusieurs années, dont les registres étaient hébergés dans le catalogue de la bibliothèque/hémérothèque (car le catalogue des archives, qui a été élaboré en 2012, n'existait pas encore). À ce fonds photographique - composé principalement d'images provenant des archives du Journal La Razón et de la collection Alfredo Alonso - s'ajoutent des centaines d'illustrations, de couvertures de journaux et de magazines, d'affiches, de tracts, de portraits et d'insignes (ou de "logos") liés à différents courants politiques de gauche.

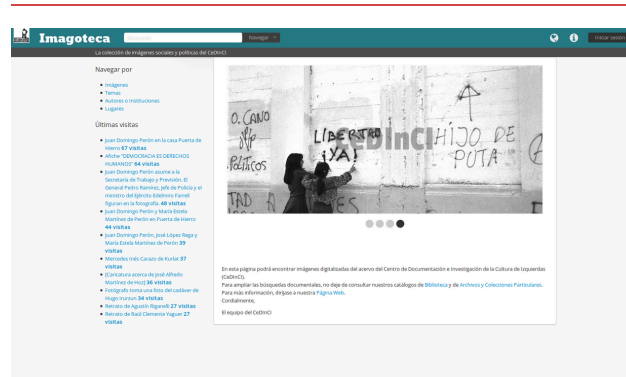


Image 1 : capture d'écran de la page d'accueil de l'Imageothèque (2016)

Le système AtoM a été utilisé pour développer l'Imageothèque en 2016, car le département des Archives et collections privées du CeDInCI avait précédemment mis en œuvre son guide en utilisant la même plateforme. À ce jour, cette plateforme héberge ses descriptions multi-niveaux et certains documents numérisés. À cette occasion, différents logiciels ont été évalués, mais nous avons convenu que, même s'il ne s'agissait pas d'un système destiné à l'origine au catalogage de documents pièce par pièce et qu'il n'offrait pas d'options attractives pour la visualisation des images, il présentait d'autres avantages qui jouaient en notre faveur en tant que petite institution entreprenant différents types de projets :

- ◆ Comme il s'agissait du même logiciel, nous n'avons pas eu besoin d'installer de nouvelles consignes pour développer la base de données.
- ◆ Le peu de développement web requis par AtoM (presque un système prêt à l'emploi).
- ◆ La facilité d'adaptation de certains éléments du site.
- ◆ La possibilité d'exporter des tableaux de données et des objets numériques de manière automatisée.

Au fil des années, l'imageothèque est devenue une base de données consultée par ceux qui avaient besoin d'images, mais aucune documentation supplémentaire n'a été ajoutée.



Imagen 2: exemple d'un registre de l'Imageothèque de 2016

Développement et mise en œuvre

En 2020, pendant le confinement dû au COVID, la nécessité d'accroître la disponibilité des documents numériques est devenue encore plus évidente. Plusieurs collections de documents avaient été numérisées au cours des dernières années et, dans de nombreux cas, un ensemble de métadonnées les accompagnait. Il s'agit notamment de :

- ◆ Plus d'un millier d'affiches politiques et culturelles (provenant d'une collection plus fournie d'environ 3000 documents).
- ◆ Plusieurs centaines de photographies, notamment des portraits numérisés provenant de publications périodiques, de livres et de collections d'archives. Certains de ces documents ont été numérisés depuis le lancement du Dictionnaire Biographique des Gauches Latinoaméricaines (qui comprend également des portraits illustrés et des caricatures).
- ◆ Des centaines de tracts politico-culturels correspondant à différents partis politiques argentins des années 1970 à la première décennie des années 2000.
- ◆ Actuellement, la numérisation et le catalogage de la collection photographique des archives du journaliste Hugo Gambini sont en cours. Actuellement, plus de 700 photographies correspondant à cette collection sont disponibles en ligne, organisées dans le style des archives éditoriales : enveloppes et boîtes thématiques classées par ordre alphabétique.

En ce qui concerne le logiciel, nous avons opté à cette occasion pour le logiciel Omeka, version S (sémantique). Cela est dû, en premier lieu, au fait que nous avons développé en 2018 un site d'exposition virtuel au sein du CeDInCI qui nous a permis de répliquer en ligne les différentes expositions montées au siège de l'institution. Pour ce site d'exposition, nous avons utilisé la version Classic du logiciel, mais à cette occasion nous avons opté pour la version S car elle nous permet de travailler et d'élaborer différents schémas de métadonnées et présente une plus grande ductilité dans la construction des collections et dans la personnalisation des champs, entre autres avantages.

Il convient de noter qu'une fois le système installé par l'informaticien Emmanuel Alcaraz, toutes les décisions concernant la visualisation du site, le catalogage, la sélection des documents et la migration des enregistrements ont été prises par les auteurs de ce document. Ce fait peut paraître anecdotique, mais pour la dynamique d'une petite institution, pour la possibilité de corriger ou d'améliorer la visualisation et l'interopérabilité du site en fonction des informations saisies, et pour la rationalisation de l'ensemble du processus, la possibilité de développer un grand nombre de tâches à partir de l'interface web du système par des non-spécialistes des systèmes informatiques présente un grand avantage.

Dans un premier temps, nous nous sommes concentrés sur la présentation des documents, en donnant la priorité à la qualité des images, à leur visualisation correcte, à la possibilité d'ajouter plus d'un objet numérique à un enregistrement, à la possibilité d'assembler facilement des collections et sous-collections de différents types, et à la construction personnalisée de champs et d'index hypertextes. Des décisions curatoriales et des stratégies pour l'amélioration des descriptions existantes ont ensuite été prises.



Image 3: page d'accueil de l'actuelle Imageothèque (2016)

Il convient de préciser que, comme il s'agit d'un processus de travail que différentes personnes ont développé sur plusieurs années, diverses manières de procéder cohabitent : nous essayons de les unifier et de les systématiser. L'objectif consiste à trouver de nouvelles façons de perfectionner ce qui a déjà été fait, tout en essayant de mettre à disposition un maximum de documents. Outre les décisions pragmatiques d'une politique de catalogage, la définition de la politique de catalogage du site et le développement d'un manuel de procédures (qui a déjà une première version visant à systématiser les champs utilisés dans la base de données) présentent plusieurs défis ou problèmes plus larges.

DEUXIÈME PARTIE/ QUESTIONS AUTOUR DE LA MISE EN PLACE D'UN RÉFÉRENTIEL D'IMAGES

Au cours du développement de la plateforme/référentiel, nous avons été confrontés à des débats méthodologiques et à des décisions concernant la création et la refonte de la nouvelle plateforme, le catalogage des documents, l'interrelation avec les archives existantes, l'établissement de paramètres de travail qui tiennent compte des particularités des documents et de leurs utilisations possibles.

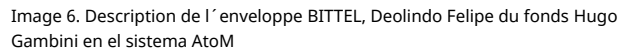
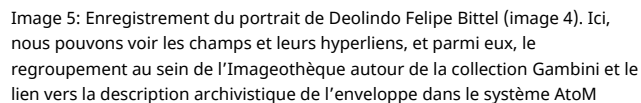
Pour cette raison, nous voulons problématiser ce processus de travail intégral, en tenant compte des tensions entre travail et document, du potentiel des collections, de la sensibilité et de la méthodologie archivistique, et des manières de décrire (représenter) les documents visuels liés aux cultures politiques argentines, principalement aux courants de gauche et aux mouvements sociaux. Il est structuré sur la base de différentes questions :

1. Pourquoi définir une ligne éditoriale pour les images d'une collection ?

Nous tenons compte du fait que cette approche peut porter préjudice à l'intégrité d'un fonds d'archives et que, bien que la sélection soit virtuelle, il s'agit toujours d'une sélection d'un ensemble de documents produits de manière organique. Cependant, il était essentiel pour nous de capitaliser le travail effectué précédemment, d'utiliser d'autres types de ressources dont nous disposions et qui n'étaient pas en ligne - comme les portraits du Dictionnaire biographique de la gauche latino-américaine -, en tenant compte du fait que le CeDInCI est un centre de documentation contenant différentes collections et qu'il ne reçoit pas seulement des dons, mais qu'il collecte activement des documents qui ne se trouvent pas dans d'autres institutions du pays et de la région (comme des tracts ou des affiches). Nous avons commencé le projet en sachant que, dans la description de chaque document, nous devons recomposer leur relation comme un tout, mais avec la certitude que l'utilisation d'une base de données relationnelle nous permettrait de générer des recherches transversales (et mettre de l'ordre dans les contenus) et d'améliorer les utilisations et les vues sur les images.

Ce "démembrement" a été compensé par l'interrelation des enregistrements sur la base de champs descriptifs (avec hyperliens) qui permettent la reconstruction virtuelle de la relation de chaque image/œuvre avec la documentation qui lui est associée, avec les autres documents dont elle partage la garde principale et avec la Collection/Fonds dont elle fait partie. Par exemple, dans le cas du fonds Gambini (et du fonds Journal La Razón), chaque photo possède des champs dans la description qui permettent de l'associer à une enveloppe spécifique, à la description du fonds dans le catalogue des archives et, à partir d'une collection créée avec les documents appartenant au même fonds, elle est également hyperliée à d'autres éléments du même fonds/collection dans l'Imagothèque.

 Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas
CeDInCI



2. Lorsqu'un fonds/collection est composé de différents types de documents, comment établir des critères et des limites claires pour nous permettre de faire la sélection et de développer le site ?

A priori, la réponse est évidente : les décisions qui sont (et seront) prises pour alimenter l'Imageothèque le sont en fonction des caractéristiques de chaque collection. Citer quelques exemples de défis actuels nous permet d'illustrer le type de pondérations que nous effectuons afin de poursuivre le développement du site :

- ◆ Dans le cas de la collection Hugo Gambini, nous avons décidé de ne numériser que les photographies, car de nombreux autres documents se trouvent dans d'autres collections (par exemple, un article de périodique). De plus, ces documents non visuels qui composent une enveloppe ou une boîte thématique de la collection n'ont souvent aucun lien avec les photographies qui s'y trouvent, et ne contribuent pas à leur contextualisation. D'autre part, il existe des enveloppes et des boîtes contenant uniquement des photographies. Il y a également un intérêt à donner la priorité à la disponibilité des documents photographiques en ligne car il y a peu de collections de documents visuels disponibles en ligne dans le pays.
- ◆ Au contraire, dans le cas du Fonds Journal La Razón, il y a plus de 15 ans, seuls les documents photographiques ont été numérisés. Mais comme il s'agit d'une archive éditoriale stricto sensu, nous avons constaté au fil des années qu'il est essentiel d'incorporer les documents qui contextualisent de manière univoque l'image, puisque les enveloppes contiennent les données de la publication et le sens que le journal a voulu lui donner, non seulement lors de la publication de la ou des photographies, mais aussi lors de leur archivage. Les images 7 et 8 montrent un exemple d'enveloppe à partir de laquelle nous avons publié dans l'Imageothèque la photographie d'une femme disparue. La coupure de presse fournit des informations supplémentaires qui, dans ce cas, ont été recherchées par la famille de la victime. La mise en ligne de ces informations permet de mieux garantir l'accès des citoyens aux archives afin de garantir leurs droits.

◆

La collection d'affiches politiques et culturelles a été créée et maintenue par le CeDInCI. Elle est constituée de supports provenant de différents dons (qu'ils constituent ou non un fonds d'archives) et de la collecte de documents par l'équipe de travail de l'institution. Dans le cas de ce type de documentation, il convient de souligner la double caractéristique des affiches, puisqu'elles sont, d'une part, une expression artistique et, d'autre part, des documents éphémères à caractère purement informatif. Dans ce cas, compte tenu de la taille des documents, il a été décidé de numériser toutes les affiches, quelle que soit leur valeur esthétique. Nous pensons qu'il n'est pas possible de sélectionner les documents les plus élaborés visuellement, car cela entraverait les futures lectures esthétiques des documents.



Sobre "Alicia Margarita Cena (menor desaparecida)". Fondo Diario La Razón.



Afiches de la colección de afiches político culturales del CeDInCI.

3. Questions et défis qui pèsent sur la description d'une image

Lorsque nous avons entamé le processus de catalogage des images, nous nous sommes demandé comment réaliser au mieux une description qui tienne compte des utilisateurs potentiels, des réutilisations possibles et de la diversité typologique à laquelle nous étions confrontés. L'une des questions centrales peut être résumée comme suit : **Axons-nous la description sur les aspects formels, sur les aspects thématiques ou sur ses utilisations en tant qu'objet culturel ?**

Enfin, nous avons opté pour le même ensemble de métadonnées pour tous les documents, car cela nous permettrait de faire des associations transversales entre les différentes collections et types de documents. En termes de recherche d'information et de systématisation, des décisions spécifiques ont été prises pour chaque ensemble ou collection particulière sur la base des informations que chaque image possédait (ou était associée à elle). Il s'agit notamment de

- ◆ Dans le cas de photographies de presse, publiées ou faisant partie d'unités documentaires composites, l'information provient initialement de la documentation associée, des inscriptions sur les enveloppes ou de l'information provenant du document/de l'œuvre lui-même. La recherche progresse ensuite : les personnes sont identifiées et des descripteurs du thésaurus institutionnel sont attribués pour nous permettre de faire une description plus précise.
- ◆ Les affiches et les dépliants contiennent des informations textuelles, qui sont essentielles pour les cataloguer en premier lieu. Dans le cas de ce type de document, d'autres problèmes se posent : l'identification du titre (surtout concernant les affiches), les convergences d'auteurs dans un même document, la datation, etc. Comment organiser et hiérarchiser la transcription d'un texte qui n'a pas une lecture linéaire et où le design et l'image interviennent comme éléments clés pour sa compréhension ? Après une première couche de description, en plus de ce qui concerne la lecture d'informations écrites, une description formelle est effectuée sur certains documents visuels. En d'autres termes, il s'agit de s'efforcer de décrire le contenu d'un document dans un langage naturel afin de pouvoir retrouver d'autres termes et de rendre les documents plus accessibles,

notamment aux personnes souffrant de déficiences visuelles.

!

Descripción Contiene ilustraciones alusivas a trabajos en el campo e indígenas.

Descripción Ilustrado con retratos de José de San Martín, Remedios de Escalada, Juan Domingo Perón, Eva Duarte de Perón y del Coronel Domingo A. Mercante, una ilustración sobre la batalla de San Lorenzo y una fotografía del 17 de octubre de 1945

Descripción La ilustración muestra una representación de Stalin, siguiendo a una persona gigante con la inscripción Hitler.

- ◆ Un autre cas à considérer est celui des photographies, qui présentent souvent des scènes plus opaques nécessitant une approche plus approfondie. Chaque description peut devenir une enquête en soi qui nécessite des connaissances préalables spécifiques, non seulement par rapport au sujet mais aussi par rapport à sa matérialité.
- ◆ Par exemple, ce n'est pas la même chose de cataloguer une photo réalisée avec une impression offset qui a eu un certain usage spécifique (par exemple un journal, une revue, un poster ou un livre) qu'une image imprimée sur papier avec de la gélatine et de l'argent (une photographie telle que nous la connaissons ou la connaissions il y a encore à peine quelques années) qui a pu être développée par son auteur, l'agence de presse ou la rédaction d'une publication, un aspect qui pourrait impliquer la relation avec un négatif, un appareil photo et peut-être aussi un lien direct avec le moment ou la personne représentée. La matérialité ajoute à l'approche thématique une couche d'information sur les systèmes de production et les utilisations des images/objets que nous analysons ; et pour pouvoir différencier un dessin à l'encre, au crayon, à l'acrylique ou sa reproduction par un système mécanique, il faut des connaissances spécifiques. Par la suite, il est nécessaire de structurer ces informations dans le schéma de métadonnées utilisé.

En d'autres termes, pour décrire cette image, nous devrions avoir des connaissances en photographie, en art, en histoire, en archives et/ou en bibliothéconomie. Nous pensons qu'il est nécessaire de travailler avec

des équipes interdisciplinaires, de donner du temps à la recherche, et même ainsi, il est possible de ne pas arriver à des résultats précis et complets. Ainsi, une autre tension se génère entre l'utile et l'inutile : une photo est-elle utile sans information dans la base de données? Est-elle utile pour faire une description "standard" ?



L'image 11 offre un exemple de ces réflexions sur ces questions. Elle fait partie du fonds Gambini et se trouvait dans une enveloppe intitulée "Guerrilla" avec 18 autres photographies présentant des scènes d'opérations militaires et certaines vraisemblablement liées à l'Opération Independencia³. Un titre possible pourrait être "Groupe de personnes soulevant une femme", mais l'image n'expose pas de manière claire et transparente ce qui se passe. La femme est-elle morte, évanouie ou s'agit-il d'une mise en scène ?

A partir des informations contextuelles de la photographie et des petites avancées de la recherche, nous avons commencé à remplacer certaines des informations sur l'ensemble des photos dans l'enveloppe où se trouvait l'image analysée. Cependant, tout ajout à la première description pourrait entraîner une mauvaise lecture et une

mauvaise reproduction dans les ré-utilisations suivantes de l'image. Nous pourrions penser aux titres suivants :

- ◆ "Les militants récupèrent le corps d'un camarade tombé au combat". * "Un groupe de personnes porte le corps d'une militante décédée". * "Mise en scène réalisée pour justifier la répression et les opérations militaires à Tucuman". Bien que la photo se trouve dans une enveloppe étiquetée "Guerrilla", il n'est pas possible de reconstituer le type de scène ou les rôles des personnages. Il n'est pas clair si la femme était ou non une militante de l'ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo, un groupe qui a été déployé dans la brousse de Tucuman à la date assignée au reste des photos dans l'enveloppe de l'unité documentaire composite). La manière dont une épigraphe - en l'occurrence un titre ou une description dans une base de données - conditionne la lecture de l'image est un sujet qui a été considérablement étudié et développé par différentes personnes ayant centré leurs réflexions sur l'analyse des images, comme Gisèle Freund ou Susan Sontag. De même, la valeur de vérité d'une photographie est également un sujet qui a déjà été beaucoup travaillé et nous n'allons pas nous y plonger dans ce texte. Ce qui nous intéresse ici, c'est la tension qui se crée entre une description fiable et une description aseptisée qui ne rend pas compte de la complexité d'une image. D'autre part, combiner le temps et les besoins institutionnels avec un idéal de description n'est pas chose aisée et constitue une autre variable qui remet cette tension au centre de cette problématique lorsqu'il s'agit d'une image. Combien de temps pouvons-nous consacrer à la description d'une image ? Dans le même temps, l'exemple de l'image 11 nous invite à réfléchir à la frontière ténue entre la "sur-analyse" et la description de l'évidence, de ce qui est observé, de ce qui est en surface. Sans une description précise qui permet leur rencontre directe ou indirecte, les images sont perdues.

4. Comment permettre la réutilisation/ réappropriation ?

Un autre problème réside dans la création de points d'accès : dans ce cas, l'absence d'un vocabulaire spécialisé pour les cultures politiques argentine et latino-américaine est évidente. CeDInCI a généré ses propres catégories conceptuelles dans le catalogue de la bibliothèque, qui ont ensuite été reprises dans le domaine des archives une fois le système AtoM développé. Récemment, l'expérience du

Nous considérons que la problématique ne se résout pas avec les seules descriptions thématiques. En plus de l'accès par type de document que nous avons déjà souligné, nous pensons qu'il est nécessaire de faire de nouveaux progrès dans l'application d'un vocabulaire contrôlé pour les procédés d'impression, pour la description des caractéristiques physiques et pour le genre des documents.

Dans cette présentation, nous avons voulu exposer brièvement la quasi-totalité du processus de développement d'un site conçu pour héberger des documents visuels. Nous pensons que, bien que ces dilemmes soient liés à la construction d'un ensemble spécifique dans laquelle les collections sont classées par ordre de priorité, bon nombre des questions soulevées ici se posent lors de la description de fonds d'archives de différents types. Ainsi, la systématisation de ce cheminement et des problématiques qui en découlent nous permet de poursuivre notre réflexion afin d'améliorer notre propre travail. Surtout, elle nous permet de penser aux prochains documents à disposer à la consultation publique, car nous avons aussi une approche

- ◆ Enfin, il convient de noter que les prochains objectifs du projet l'Imagéotheque sont les suivants :
- ◆ Poursuivre la description des photographies de la collection Gambini.
- ◆ Numériser la documentation associée à la collection La Razón.
- ◆ Télécharger la collection d'art politique du CeDInCI sur le site Imagoteca.

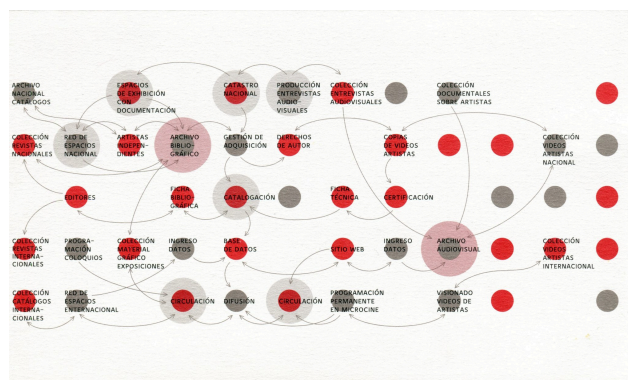
NOTES

1. <https://cedinci.org/>
2. <http://imagedoteca.cedinci.org>
3. Cette attribution à un moment particulier de l'histoire de notre pays est une hypothèse qui se fonde sur la similitude des images avec des publicités réalisées à l'époque pour promouvoir l'Opérateur. Dans le même temps, certaines des photographies de l'enveloppe "Guerrilla" publiées dans la revue *Siete días ilustrados* ont été retrouvées, confirmant la référence géographique.
4. <http://diccionario.cedinci.org>
5. <http://sexoyrevolucion.cedinci.org>
6. Images récupérées à partir du point d'accès "Massacre de Trelew (1972)" dans l'Imagéotheque
[https://imagedoteca.cedinci.org/s/imagedoteca/
item?property%5B0%5D%5Bproperty%5D=dcterms%3Asubject&property%5B0%5D%5Btyp](https://imagedoteca.cedinci.org/s/imagedoteca/item?property%5B0%5D%5Bproperty%5D=dcterms%3Asubject&property%5B0%5D%5Btyp)
7. Images récupérées à partir du point d'accès "1° de Mayo" dans l'Imagéotheque [https://imagedoteca.cedinci.org/s/imagedoteca/
item?property%5B0%5D%5Bproperty%5D=dcterms%3Asubject&property%5B0%5D%5Btyp](https://imagedoteca.cedinci.org/s/imagedoteca/item?property%5B0%5D%5Bproperty%5D=dcterms%3Asubject&property%5B0%5D%5Btyp)

Paola Letelier, Centro de Documentación de las Artes Visuales, Chile

Isidora Neira. Centro de Documentación de las Artes Visuales. Chile

Dès son inauguration, il poursuit l'objectif de combler une lacune dans les processus de conservation et d'accès au patrimoine documentaire lié aux Arts Visuels, en regroupant, gérant, conservant et diffusant des sources fondamentales pour l'histoire de l'art au Chili.



Ainsi, pendant les douze ans où il s'est trouvé au cœur de la ville, ceux qui ont travaillé dans cet espace ont réussi à constituer diverses collections bibliographiques et audiovisuelles, composées de matériel graphique provenant d'expositions, de catalogues et d'interviews, entre autres.

Parallèlement au travail de collecte documentaire, des actions de diffusion ont été menées (telles que des expositions et des activations d'archives), ainsi que des actions mises en oeuvre afin de stimuler la recherche, telles que le Concours d'Essais sur les Arts Visuels qui, au cours de son développement, a permis de mettre en valeur les travaux de recherche dans ce domaine, grâce à la publication de jeunes chercheurs.

Depuis son inauguration et jusqu'à aujourd'hui, le CEDOC a été confronté à différents défis. Les équipes de travail ont changé, l'étendue croissante de sa collection a impliqué la prise de décisions concernant son organisation, sa diffusion et son hébergement (virtuel et physique), et sa relation avec l'écosystème culturel est devenue de plus en plus pertinente compte tenu de l'énorme intérêt des institutions, des artistes et des chercheurs pour les archives liées aux arts visuels.

Dans cette optique, au moment d'aborder le travail dans une institution qui aura seize ans cette année, il était nécessaire (et indispensable) pour l'équipe actuelle de passer en revue les documents produits tout au long de son histoire afin de comprendre comment poursuivre.

En ce qui concerne la gestion du CEDOC, comme conséquence de notre examen des documents d'archives, et plus spécifiquement du fonds d'archives documentant le CEDOC lui-même, nous avons découvert des aspects importants ayant été abordés depuis sa fondation, qui restent toujours en vigueur dans sa gestion actuelle. Pour n'en citer que deux : la question des droits d'auteur, qui a constitué un défi constant, et la publication d'un catalogue en ligne comme principal outil d'accès à la collection. Ces deux axes nous obligent à réexaminer, de manière constante, les archives institutionnelles, afin de revenir sur les décisions prises par les équipes précédentes, de les comprendre, et, à partir de là, de réfléchir aux décisions et aux outils devant être adoptés pour le développement du CEDOC et la réalisation de ses objectifs.

Presque à des fins de classification, en vue d'aborder l'histoire de notre institution (que l'on pourrait également dénommer productrice du fonds) nous avons divisé cette histoire en période, en considérant une première étape du CEDOC comme allant de 2006 à 2017, et une seconde étape de 2018 à aujourd'hui.

Nous procédons à ce découpage car le CEDOC a été concédé au Centre National d'Art Contemporain en 2018, sous le régime de prêt en usage, dans le cadre d'un accord entre la Fondation Centro Cultural Palacio La Moneda et le Conseil National de la Culture et des Arts (plus tard Sous-

Secrétariat de la Culture et des Arts, appartenant au Ministère de la Culture, des Arts et du Patrimoine).

Le Centre National d'Art Contemporain, espace inauguré en 2016 à l'initiative de ce ministère, a pour mission de promouvoir et de stimuler la création, l'expérimentation, la réflexion et la compréhension de l'art contemporain chilien, en lien avec la scène latino-américaine et internationale, l'une de ses lignes directrices consistant en la recherche, ainsi que la conservation et la valorisation du "patrimoine contemporain", tout en en garantissant l'accès à travers diverses actions.

C'est ainsi que le CEDOC se situe dans un nouveau cadre institutionnel et dans le contexte d'une Politique nationale pour les arts visuels 2017 - 2022, qui définit des domaines d'action et des objectifs, dont l'un établit de "Contribuer à la promotion, à la sauvegarde et à la reconnaissance des collections et des archives liées aux arts visuels dans tout le pays" (Espace du patrimoine culturel) (CNCA, (n.d.), p. 88).

En termes de documentation et d'archivage, cette politique mentionne également la nécessité de prêter attention à la documentation et aux archives liées au domaine des arts visuels, dans toutes ses phases, en précisant qu' "il ne suffit pas de travailler avec l'œuvre, mais avec la multiplicité des processus et des objets qui font partie du patrimoine, tels que les programmes d'exposition, les catalogues, les documents du commissariat d'exposition [et] les documents techniques traitant du montage des œuvres". (CNCA, (s.f), p. 33-34).

Actuellement, le CEDOC/CNAC continue de conserver, d'étudier et de diffuser des publications et des archives, dans le but de constituer une plateforme de documentation, de recherche et de diffusion du patrimoine de l'art contemporain national, en cherchant à promouvoir la recherche par le biais de diverses actions, telles que le soutien et l'attention spécialisée aux chercheurs et aux instances qui encouragent la production de connaissances, comme le Concours d'Essais en Arts Visuels, qui présentera cette année sa dixième publication et son onzième appel à candidatures.

Dans ce contexte, nous aimerions revenir sur deux programmes en cours de développement : le premier est le "Programme régional d'archives d'art contemporain", qui a connu une première étape avec le Musée d'art moderne de Chiloé, et l'année dernière, une deuxième étape dans la région de Los Ríos.

Ce programme représente un grand défi, car il vise à soutenir la sauvegarde, la préservation et l'accès au patrimoine documentaire lié aux arts visuels

contemporains dans les différents territoires qui composent notre pays, dans le but de réaliser un diagnostic des problématiques associées à ces collections documentaires, et de les rendre visibles.

Le second est le “Programme des archives d’Art Contemporain”, qui comprend, pour ne citer qu’un exemple, le prêt des archives de Guillermo Deisler. En octobre 2021, ces archives de plus de six mille documents et ouvrages ont été transférées au MINCAP (Ministère de la Culture), pour être conservées au CNAC, et sont aujourd’hui consultées en permanence par des chercheurs et enquêteurs nationaux et internationaux.

Les deux programmes ont été créés dans le but de générer un soutien permanent dans des domaines tels que l’identification, la conservation, la diffusion et l’accès aux collections documentaires pertinentes pour l’étude de l’art contemporain au Chili, conformément à la *Politique nationale des Arts Visuels 2017 - 2022*.

D’autre part, et pour revenir à la récapitulation de l’histoire institutionnelle, l’une des lignes que le CEDOC a promu depuis ses origines, et qu’il est essentiel d’évoquer dans une instance comme celle-ci, est la tenue des Journées de travail sur les politiques d’archives dans le domaine de l’art.

Ces dernières ont débuté en 2015, avec une première instance convoquée par Fernanda Carvajal et Alejandro de la Fuente, l’équipe en charge des archives Yeguas del Apocalipsis, et ont été réalisées avec la collaboration de l’équipe du CEDOC coordonnée, entre 2010 et 2016, par Soledad García Saavedra et composée de Sebastián Valenzuela, spécialiste de référence (2015 - 2018) et Miguel Hernández, bibliothécaire (2012 - 2017).

L’invitation à cette première journée de travail précisait que son objectif consistait en “générer une instance de réflexion et de débat collectif sur les méthodologies, les stratégies conceptuelles et les politiques que nous utilisons lorsque nous travaillons avec des archives”¹. Les personnes travaillant avec des archives d’artistes ont été invitées de manière personnalisée à dialoguer autour des quatre axes proposés : Architecture des archives, Politique d’utilisation des archives, Économie des archives et Poétique des archives. Elles ont également été invitées à réfléchir autour d’au moins trois questions, en plus de chaque axe, dans le but de décanter ou plutôt de mastiquer un peu plus les interrogations du groupe organisateur, et de pouvoir partager ces réflexions nées des connaissances produites dans la pratique.

La table de travail a réuni vingt-six professionnels qui, à partir de leurs différentes disciplines, ont travaillé dans ou avec des archives liées aux arts visuels ; des archives personnelles, des archives institutionnelles et des archives d’organisations (privées et publiques).

Le compte-rendu de la journée de travail du 23 octobre 2015, composé de 18 pages, rend compte des discussions suscitées par certaines présentations. Chaque sujet est marqué par une phrase soulignée qui laisse place à un résumé des concepts clés qui ordonne les différents arguments ayant été entendus ce jour-là. Le paragraphe se termine par le nom de l’auteur de cette intervention entre parenthèses.

La page 18 se termine par le titre “questions ouvertes”, indiquant : “En ce qui concerne les politiques publiques en matière d’archives, dans un contexte où il n’existe pas de politiques archivistiques nationales, la possibilité d’articuler une action collective pour y contribuer reste une question ouverte”².

Nous avons relu ce document six ans plus tard (2021), lorsque, en tant que nouvelle équipe du CEDOC, constituée entre révoltes et quarantaines, nous avons senti la nécessité de poursuivre ces rencontres, qui se sont tenues à fréquence périodique depuis ce premier jour de 2015.

Afin de penser à une nouvelle rencontre (cette année 2022), il a été essentiel de passer en revue les journées de travail précédentes et les différentes dynamiques à l’œuvre dans chacune d’entre elles. Il nous semble extrêmement pertinent de comprendre que ces journées, qui ont eu lieu quatre fois par an (2015 - 2018), sont nées de la volonté de ceux qui travaillaient dans des archives liées aux Arts Visuels, du besoin de partager des expériences de travail et de rencontrer ceux qui proposaient des solutions possibles.

Ces volontés personnelles et institutionnelles ont donné lieu à une troisième rencontre (2017), au cours de laquelle un programme public a été établi au centre culturel Palacio La Moneda (programme élaboré par Ignacio Szmulewicz, coordinateur du CEDOC 2017-2020, Sebastian Valenzuela et Miguel Hernández), diffusé sur les réseaux sociaux, dans lequel le public intéressé pouvait assister aux présentations après avoir rempli un formulaire d’inscription. Cette troisième rencontre a constitué la dernière réunion tenue au Centro Cultural Palacio La Moneda.

Un an plus tard, la journée de travail de 2018 a de nouveau été organisée par le CEDOC, mais cette fois-ci, depuis son nouveau siège, le Centre National d’Art Contemporain,

impliquant non seulement le changement d'espace physique, mais aussi le transfert du CEDOC au Sous-Secrétariat de la Culture et des Arts.

À cette occasion, Ignacio Szmulewicz a de nouveau convoqué de manière personnalisée les personnes qui travaillent dans des archives liées aux arts visuels, comme cela avait été fait les années précédentes, et une journée de travail de trois jours a été prévue au Museo de Arte Moderno de Chiloé (Castro, Región de los Lagos). Cette fois, la rencontre s'est inscrite dans le cadre du cadastre des archives des arts visuels qui a donné une continuité aux tables de travail menées avec différents musées d'art autour de l'élaboration de la Politique nationale des arts visuels 2017-2022.

Lors de cette quatrième réunion, les noms des participants étaient devenus familiers et, depuis quelques années, beaucoup de ceux qui ont participé à ces réunions sont restés en contact, liés par l'amitié et la curiosité pour le travail effectué dans d'autres archives.

Les différentes archives convoquées au fil des années ont été reconnues dans le rapport *État des archives d'art contemporain au Chili : définitions, opportunités et exigences du secteur*³ publié en 2019 par le Sous-Département des Arts Visuels (AA.VV.), avec la collaboration du CEDOC, appartenant tous les deux au Sous-Secrétariat de la Culture et des Arts (MINCAP), et réalisé en vue de "générer des indications pour la mise en œuvre de la politique des arts visuels 2017 - 2022".

Après ce bref compte rendu des actions, des documents et des défis, nous concluons, en tant qu'équipe, qu'il nous reste beaucoup de travail. Les exigences énoncées dans le rapport précédemment mentionné condensent les discussions et les observations faites lors de chaque réunion. Face à cela, il nous semble fondamental de rendre compte du développement de ces rencontres et de nous positionner à partir du rôle public du CEDOC afin de contribuer aux besoins du secteur des Archives d'Art de manière concrète, en mettant en évidence la volonté personnelle et institutionnelle qui a forgé un chemin de travail et de reconnaissance autour des Archives d'Art au Chili.

Ainsi, à partir de cette introduction, nous aimerions partager avec vous certaines questions que nous nous posons en tant qu'équipe et qui, selon nous, pourraient nous inviter à nous revoir pour en discuter plus profondément.

Elles découlent des trois axes de travail que nous développons.

La première, que nous considérons comme une ligne de travail fondamentale dans le contexte de la communauté archivistique, consiste à évaluer de manière critique les critères archivistiques qui ont sous-tendu les noms et le traitement des collections documentaires dont nous avons la garde. Dans nos réunions d'équipe, nous nous sommes plus d'une fois demandé pourquoi le concept de fonds est si peu utilisé dans les archives ? Et si nous partons du principe que l'utilisation du concept de fonds est une conséquence de l'application du principe de provenance, nous devons nous interroger sur l'application des principes archivistiques dans nos institutions. Maintenir le lien entre la provenance des documents et leurs producteurs, et la relation que possèdent les documents, entre eux, est fondamental pour notre travail.

D'autres principes archivistiques, tels que le principe d'intégrité des fonds, devraient servir de base pour nous alerter, en tant que communauté travaillant avec des archives d'art, lorsque, par exemple, nous assistons à la fragmentation des fonds d'archives et nous devrions lancer l'alerte lorsqu'une institution n'achète qu'une partie d'un fonds d'archives : Qu'advient-il du reste des documents ? Combien d'informations sont perdues lorsque seul " l'important " est sélectionné ? Comment maintenir la relation des documents entre eux, si cet ensemble organique est perdu ? pour ne citer qu'un exemple.

Nous savons que l'application pratique de ces principes fondamentaux de l'archivistique dans différents contextes n'est pas facile, mais c'est un travail qui doit être fait avec les artistes, les responsables des legs, les collectifs d'art, les institutions dans le domaine de l'art et surtout les archivistes.

Une autre ligne directrice est liée au défi de travailler avec des archives qui constituent des espaces politiques reflétant les fonctions et les activités de ceux qui les produisent, qu'il s'agisse d'artistes ou d'institutions dans le domaine de l'art. Cela nous invite à réfléchir à l'importance et à la nécessité d'écrire l'histoire des institutions d'archives, dans le but de partager les critères et les décisions avec lesquels nous avons façonné les archives, dans un contexte post-conservation au sein duquel il est impératif de rendre compte de nos subjectivités au moment de définir ce qui " entre " dans nos institutions.

Pour ce faire, nous sommes convaincues qu'il faut approfondir l'identification du CEDOC lui-même en tant qu'institution productrice, ce qui nous permettra d'identifier les politiques rétrospectivement, et de pouvoir les proposer dans le présent et le futur en ayant une

mémoire active du chemin déjà parcouru, en définissant et en transmettant un rôle clair, depuis la sphère publique, pour contribuer à la conservation du patrimoine archivistique lié aux arts visuels : rendre compte des critères et des politiques archivistiques entendus comme des décisions et des actions liées à la production, à l'utilisation et à la conservation des archives (que nous gardons) est une tâche éthique que nous devons rendre transparente pour notre communauté.

Au cours de l'année 2021, le processus d'exécution, d'évaluation et de diagnostic pour la préservation numérique de notre collection audiovisuelle a commencé. L'objectif est de compiler les informations historiques de la collection audiovisuelle présente au CEDOC depuis sa création, ainsi que la documentation associée aux autorisations d'utilisation et de consultation par ses auteurs et donateurs, en cherchant également à déterminer l'univers intellectuel et technique des matériaux audiovisuels afin de développer ultérieurement un plan de préservation numérique en fonction des besoins de la collection dans ce nouveau contexte institutionnel.

Initialement, la collection audiovisuelle du CEDOC est née sous la forme d'un ensemble de documents numériques motivés par l'intention de compiler les œuvres audiovisuelles d'artistes chiliens, en incorporant des titres d'art vidéo et des documents audiovisuels liés à ces thèmes. En raison de la diversité des formats résultant de l'évolution de la technologie associée aux documents audiovisuels, il était essentiel d'avoir le soutien d'institutions telles que la Cineteca Nacional afin d'amener ces titres dans un format permettant de les consulter plus facilement et de faire ainsi face à l'obsolescence technologique.

Parmi les défis auxquels nous sommes actuellement confrontés figure la coexistence d'œuvres d'art vidéo avec des documents, ce qui représente un défi au niveau de la description et des considérations techniques, ainsi qu'au niveau de la documentation nécessaire. D'autre part, après un examen et un diagnostic effectués en premier lieu dans l'exécution du projet, nous avons établi le renforcement du CEDOC/CNAC comme point de consultation et d'accès au matériel audiovisuel, en raison des caractéristiques de sa collection. Ceci implique à son tour le défi de développer un plan de préservation numérique en accord avec les besoins institutionnels, considérant que la consultation et l'utilisation des documents audiovisuels à moyen terme seront intégralement numériques.

C'est pourquoi, en plus de ce que nous venons de signaler, il est important pour nous de participer et de contribuer

aux discussions actuelles concernant le stockage, la conservation, l'accès et la projection de l'art vidéo dans les institutions, ce qui se reflète à la fois dans le travail interne que nous réalisons et dans la "mise en pratique" de ce que ce travail nous a permis d'avancer, que ce soit en collaboration avec des recherches externes ou dans les actions et activités du Centre National d'Art Contemporain dont nous faisons partie. C'est le cas de l'exposition *40 ans du Festival Franco Chilien d'Art Vidéo*, au sein de laquelle la gestion documentaire et technique autour de la sélection des œuvres des artistes participants chiliens et français a mis en évidence l'urgence d'inclure dans les protocoles de travail des directives spécifiques qui intègrent les défis des œuvres audiovisuelles.



Les installations actuelles du CEDOC au Centro Nacional d'Art Contemporain. Photographie de Sebastian Mejia, 2019

REFERENCES

Centre de Documentation des Arts Visuels (CEDOC), Centre Culturel La Moneda (CCPLM) (23 octobre 2015). *Journées de travail sur les politiques d'archivage dans le domaine de l'art*. In Fondo Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Carpeta Antecedentes Jornadas de archivos. [Compte-rendu de la réunion].

Conseil national de la culture et des arts (CNCA) (s.d.). *Politique Nationale des Arts Visuels 2017-2022*. https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2017/08/politica_aavv.pdf

Ministère des Cultures, des Arts et du Patrimoine. Département Général des Arts Visuels, Brodsky, V., Coddou, F., Pérez, S., Prieto, R., Centro de Documentación de las Artes Visuales - Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Szmulewicz, I., Novoa Donoso, S. et Sims Rubio, I. (2019). *Rapport : État des archives d'art contemporain au Chili : définitions, opportunités et exigences du secteur*.

BRÈVE DESCRIPTION DE L'INSTITUTION

Le Centre de Documentation des Arts Visuels du Centre National d'Art Contemporain (CEDOC/CNAC) conserve, étudie et diffuse des publications et des archives, dans le but d'être l'une des principales plateformes de documentation, de recherche et de diffusion du patrimoine national d'art contemporain.

Elle cherche à promouvoir la recherche par le biais de diverses actions, telles que le soutien et l'attention spécialisée aux chercheurs, des instances qui encouragent la production de connaissances comme le concours annuel d'essais sur les arts visuels ou le Glossaire de l'art chilien contemporain, qui est périodiquement réédité avec la collaboration de diverses voix et opinions.

Elle collabore également à la conservation et à la protection du patrimoine archivistique lié aux arts visuels, ainsi qu'à l'organisation d'activités de diffusion telles que des séminaires et des conférences sur le sujet.

Le fonds du CEDOC/CNAC comprend les collections du CEDOC Centro Cultural Palacio La Moneda, qui lui ont été prêtées en 2018. Depuis lors, elle a augmenté ses collections, qui sont actuellement organisées en catégories telles que Collection historique, Audiovisuel, Bibliothèque de journaux, Archives Guillermo Deisler, entre autres, qui peuvent être consultées à travers le Catalogue en ligne.

NOTES

1. F. Carvajal, 9 octobre 2015, communication personnelle.

2. Centre de Documentation des Arts Visuels (CEDOC), Centre Culturel La Moneda (CCPLM) (2015)
3. Ministère de la Culture, des Arts et du Patrimoine. (2019)

Pas de mémoire sans pillage ?

Sol Henaro, UNAM

Le titre est une provocation, je l'ai tiré d'un dialogue du film *Museo* (Alonso Ruizpalacios, 2018) qui reprend le vol en 1985 de plusieurs pièces du patrimoine maya et aztèque du Musée national d'anthropologie et d'histoire de Mexico. Dans l'une des scènes, l'un des protagonistes affirme "il n'y a pas de mémoire sans pillage", et c'est à ce moment là que cette phrase m'est apparue comme une interpellation constante dans mes réflexions, mais avec des points d'interrogation : n'y a-t-il vraiment pas de mémoire sans pillage ?

Le fait de porter le questionnement sur des pratiques liées à la politique de la mémoire a fait ressortir des nuances et des réflexions sur les limites éthiques, la relativité des justifications et la violence ou la pertinence que peut comporter la récupération de pratiques, d'agences, de résidus ou de productions. Comme en toute chose - me semble-t-il - cela dépend du lieu, de la raison et de la manière dont le déplacement ou l'intégration a lieu. Quel type de plan d'action articulons-nous et quelles stratégies ou chorégraphies de sens projetons-nous pour atteindre notre/nos objectif(s) ? Quelles politiques de confiance générons-nous et quelle disposition autocritique appliquons-nous à nos pratiques professionnelles autour des héritages documentaires ? Bien entendu, cette question sous-tend nombre de nos réflexions habituelles depuis le Centro de Documentación Arkheia MUAC (DiGAV-UNAM) et notre travail en tant que chercheurs, archivistes-acteurs de l'archivistique, gardiens et agents qui articulent,

produisent et facilitent l'information et interviennent dans les politiques de la mémoire.



Fonds documentaires. Centre de documentation Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM)

Situons le lieu depuis lequel nous opérons. Le Centre de Documentation Arkheia est né à la base du projet muséologique qui a donné naissance au MUAC, le Musée Universitaire d'Art Contemporain qui a ouvert ses portes au sud de Mexico en 2008. Le corps collégial ayant participé à sa conception comptait parmi ses membres Oliver Debroise, un historien, critique et conservateur exceptionnel et très apprécié, malheureusement décédé peu avant l'inauguration du musée, dont la voix se distingue. Olivier a proposé des modifications substantielles concernant la collection MUAC et,

pertinemment, les collections documentaires. Il a eu la gentillesse de générer une place et un statut d'égalité entre les collections artistiques et documentaires : comme beaucoup d'entre vous le savent, ces dernières ont tendance ou ont eu tendance à être reléguées à une position de moindre importance, et Debroise s'est opposé à la tradition de comprendre l'œuvre artistique comme le bien principal et le document ou l'archive comme quelque chose de complémentaire ou d'accessoire. Il a également élargi le rayon d'intérêt en reconnaissant la pertinence des archives générées non seulement par les artistes mais également par une large communauté qui participe activement à la pratique artistique : critiques, historiens, muséologues, muséographes, espaces indépendants, entre autres agents intervenant dans la production et la circulation artistique/culturelle.



Vue extérieure du Museo Universitario Arte Contemporáneo. Photo : Kristina Reyes

Conçu comme un espace de service public, Arkheia comprend la bibliothèque (fonds bibliographique) et les fonds et collections documentaires (collections documentaire) dans le but d'élargir et de renforcer le récit historiographique de la pratique artistique au Mexique à partir des années 1960. Parmi ses services, elle propose la consultation de matériel bibliographique et documentaire, un accompagnement autour de ses fonds et collections, facilite les prêts de la collection pour des expositions nationales et internationales, les archives numériques à usage académique et la diffusion, ainsi que la participation active aux contextes et enclaves auxquels l'équipe est invitée à présenter le projet ou à réfléchir sur les politiques de mémoire. Si l'engagement envers la culture matérielle et la préservation est central, nous considérons également la consultation publique comme une stratégie d'activation et de préservation de la mémoire et des matériaux eux-

mêmes. En plus de notre engagement envers le service public, nous sommes déterminés à lutter contre l'idée fausse selon laquelle les archives sont des lieux ennuyeux ou destinés à des publics méta-spécialisés. Par conséquent, dans le but d'attirer de nouveaux utilisateurs, nous voulons nous demander comment rendre les archives "plus sexy" en séduisant et en rapprochant de nouveaux utilisateurs.

Notre premier fonds documentaire est l'archive historique du MUAC, qui contient l'histoire de l'institution qui nous a précédés et dont nous avons hérité la collection : le Musée Universitaire des Sciences et des Arts de la UNAM (Université Nationale Autonome de Mexico), dont la gestion est restée active de la fin des années 1950 jusqu'à l'ouverture du nouveau musée, le MUAC, en 2008. Nous avons complété ce premier fonds d'archives par cinquante six fonds documentaires et trois collections documentaires ; à chacun de ces continents de sens est appliqué un ensemble de traitements afin de prolonger leur vie et de garantir leur accès public : processus de stabilisation et de restauration, catalogage, foliation, production de lieux adéquats à la conservation, transfert à ces lieux, numérisation, reprographie, diffusion...



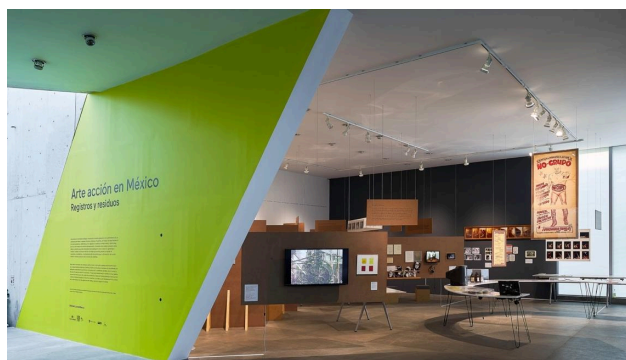
Aspects du travail quotidien] Centro de Documentación Arkheia MUAC (DIGAV-UNAM)



Vista externa del Museo Universitario Arte Contemporáneo. Foto de Kristina Reyes.

Conscient de la responsabilité de ces héritages, le MUAC a encouragé, depuis sa création, le développement de politiques et de lignes directrices afin de professionnaliser et d'assurer la bonne conservation de ceux-ci. De même, en interne, le CDArkheia a produit des lignes directrices et un manuel de procédures pour contribuer à une culture de structuration, d'étude et de révision des processus à prendre en compte et à mettre à jour périodiquement. Nous sommes évidemment conscients que le domaine des archives liées à la pratique artistique de l'institution muséale est encore en cours de professionnalisation : nous suivons ainsi constamment des cours de formation, et nous organisons des visites d'autres collections, des conversations avec des collègues et un séminaire interne, à fréquence régulière, pour socialiser et évaluer collectivement les besoins, les limites et les diverses complexités impliquées dans notre travail quotidien.

L'un des projets qui a suscité une attention particulière au MUAC est celui des expositions d'archives qu'il réalise, une stratégie qui nous permet de socialiser et de générer des cadres curatoriaux basés sur divers matériaux documentaires provenant de différents fonds et collections, principalement du Centro de Documentación Arkheia, avec quelques prêts externes d'autres archives ou collections. Les expositions d'archives, comme tout exercice de recherche et/ou de conservation, exigent l'administration du désir de hiérarchiser les matériaux et nous permettent d'essayer différents modèles de placement muséographique qui tentent de convoquer des langages contemporains, ludiques et propositionnels qui contrecarrent la perception habituelle des expositions d'archives comme des expériences soporifiques pour le visiteur.¹



Aperçu de l'exposition : *Arte acción en México, registros y residuos*. 2019].
Crédits: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC (DiGAV-UNAM)

Et que cartographions-nous et conservons-nous pour le patrimoine universitaire ? C'est certainement quelque chose de très important. Le Musée Universitaire d'Art Contemporain - où se trouve le Centro de Documentación Arkheia - est une dépendance de la Direction Générale des Arts Visuels de la UNAM et la responsabilité de générer une déclaration collégiale, académique et publique de la mémoire est essentielle, c'est pourquoi nous enregistrons les œuvres et les documents auprès de la Dirección General de Patrimonio Universitario de la UNAM. Cette opération garantit la bonne conservation des archives et l'impossibilité de les revendre, et les protège contre des décisions individuelles qui pourraient les violer ou les mettre en danger. Malgré cela, nous sommes quelque peu réticents à définir notre travail comme un "sauvetage". Nous nous sentons bien moins identifiés à cette dimension héroïque que conscients de la responsabilité politique de notre pratique. Nous ne découvrons rien dans la mesure où les organismes desquels traitent ou surgissent les archives existent et ont eu un certain impact sur le développement de l'art au Mexique : ce que nous faisons depuis l'institution consiste à changer l'angle de vue afin de mettre en lumière sur ce qui a été là, pour "ouvrir le pli de la mémoire" et participer à des opérations de restitution du sens. Bien sûr, et bien que cela me semble évident, il va de soi que nous ne croyons pas à l'existence d'une narration totale, nous pensons plus en micro-récits qu'en une Histoire de l'Art fixe et fermée.

Comment, par qui et à quelle(s) fin(s) les pratiques sont-elles récupérées ? Il n'est pas possible d'aborder ici le caractère unique de chacun des fonds documentaires et des collections que nous détenons, je vais donc me pencher sur deux cas spécifiques à titre d'exemple. Bien que chaque archive que nous intégrons à la collection documentaire implique un processus de recherche et un parcours administratif complexes, il est beaucoup plus courant de faire appel à des collections ou à des archives

existantes que de générer des fonds documentaires qui n'ont pas été articulés ou même pensés au préalable. Nous nous sommes volontairement soumis à un processus compliqué et inhabituel en nous proposant comme un centre de documentation actif dans la mise en forme d'héritages documentaires que nous considérons comme inamovibles : *Collection "+"* et *Collection "Cultures Visuelles et VIH au Mexique"*.

Lorsque je suis devenue Directrice du centre de documentation Arkheia en 2015, quelques mois seulement s'étaient écoulés depuis la disparition inquiétante des quarante trois étudiants de l'école normale rurale Raúl Isidro Burgos à Ayotzinapa, dans l'État de Guerrero. Prise de rage, de douleur et d'indignation, au même titre que mes compatriotes, à cause de cet événement, je me suis demandé comment participer activement à l'essaim de colère ; de même, de manière concomitante, se déroulait une réflexion autour de la loi générale des archives qui allait entrer en vigueur et dont la tutelle risquait d'être confiée au Secrétaire de l'Intérieur, ce qui suscitait des soupçons quant à de potentiels effacements, constituant des obstacles à l'accès aux archives et aux matériaux ainsi que des tests sans discernement articulés par des intérêts promus par l'État. Dans cette enclave de tension radicale, j'ai proposé au *Comité d'acquisition d'œuvres artistiques et documentaires du MUAC* l'autorisation de constituer une collection en cours qui permettrait de rassembler et de sauvegarder divers résidus hétérogènes de culture visuelle produits pour accompagner ou intervenir dans des mobilisations sociales². Composée de productions de civils, d'activistes, de designers et d'artistes, la collection ne prétend pas être exhaustive, mais plutôt secouer les limites de l'institution, de ce qui correspond ou non à un musée d'art contemporain, et d'appeler à la coresponsabilité autour des mémoires.

Pour prendre l'exemple d'une pièce de la collection *Cultures Visuelles et mobilisation sociale*, je propose les *"Papalotes des disparus"* que l'artiste et activiste oaxaquien Francisco Toledo a réalisé avec les visages des 43 étudiants disparus, reprenant une tradition d'origine zapotèque qui relie la terre et le ciel par la queue de cerfs-volants (papalote)³. En les donnant à des enfants, dans la rue, pour qu'ils les fassent voler, Toledo a lancé une puissante image poétique en racontant que "comme on avait déjà cherché les étudiants d'Ayotzinapa sous terre et dans l'eau, nous avons envoyé les cerfs-volants les chercher dans le ciel"⁴.

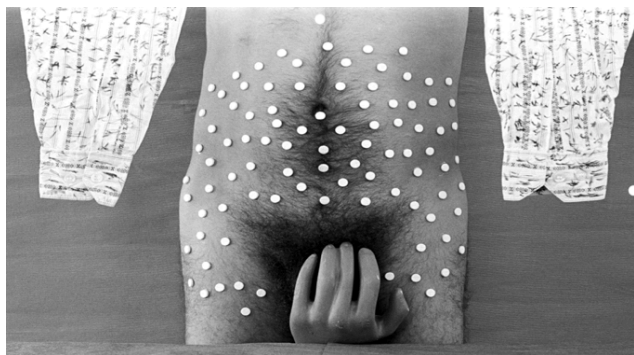


Francisco Toledo, *Papalotes des disparus*, 2015. Collection Cultures Visuelles et mobilisation sociale. Crédits: Centre de Documentation Arkheia MUAC (DiGAV-UNAM)

Comme nous pouvons nous imaginer, l'opération consistant à rassembler des productions d'origine hétérogène liées à la culture visuelle des mobilisations n'est pas sans poser de problèmes et nourrit des tensions. Dès le début du processus nous nous sommes demandé si le musée cooptait, neutralisait ou stimulait les mobilisations, à travers cet exercice ; nous nous sommes posés de telles questions afin de ne pas agir naïvement, de pouvoir prendre en charge la controverse qui pouvait surgir et de comprendre quelle était la responsabilité d'un musée universitaire à cet égard. Sachant qu'il fallait prendre des risques et ne pas contribuer à retarder l'articulation de ces héritages, nous avons commencé un peu plus tard la deuxième stratégie documentaire intitulée *Collection Cultures Visuelles et VIH au Mexique*. Nous avons fait très attention à ne pas utiliser le mot "art" dans ces deux collections en cours, mais à le laisser dans un cadre large de "culture visuelle" afin que, à partir de cette élasticité, nous puissions faire appel à une pluralité de matériaux sans la limitation ou l'appel à cette catégorie.

Pour le deuxième répertoire partiel, nous avons pris comme référence des initiatives qui nous ont précédés, comme les *Anarchives du SIDA*, promues depuis l'Espagne par l'Equipo Re⁵. L'élément déclencheur de sa conformation trouve sa source dans mon désir d'accompagner un ami proche diagnostiqué séropositif et dont l'expérience m'a confrontée à la remise en question de mes connaissances obsolètes au sujet de la pandémie du VIH, et dans mon souvenir de la production culturelle prolixe qui a circulé dans les années 80 et 90 au Mexique en relation avec la crise du sida et à l'urgence de soulever le problème dans la sphère publique, notamment à partir d'un musée universitaire dont le public se compose

principalement de jeunes. En plus du lancement de la collection, nous avons pu créer une exposition, son programme public et une publication qui, après avoir été fermée pendant un mois en raison de l'arrivée de la nouvelle pandémie COVID 19, a été traduite et adaptée afin de socialiser les contenus à travers un microsite en ligne⁶.



Oscar Sánchez Gómez. De la série: *Adherencias*, 2001. Collection Cultures Visuelles et VIH au Mexique. Crédits: Centre de Documentation Arkheia MUAC (DiGAV-UNAM)

La/Les mémoire(s) est/sont en tension. Mais peut-être n'est-ce pas nécessairement là que réside le plus gros problème, mais plutôt dans ce que nous nous demandons, repensons et proposons de faire à ce sujet. Les décisions que nous prenons affectent, interviennent, construisent, déplacent... Les mémoires sont sensibles. J'en appelle à des discussions actuelles, - mais qui ne sont pas nouvelles - concernant le monument : je me souviens en particulier d'une image emblématique de 1992, lorsque la statue du capitaine espagnol Diego de Mazariegos à San Cristóbal de las Casas Chiapas a été démolie pour le symbole de colonialisme et de racisme qu'elle représentait. Cette action a marqué la prémisse du soulèvement de l'EZLN quelques années plus tard, en 1994. Les photographies qui circulent de cet acte m'ont toujours troublée : quelles significations l'image condense-t-elle et représente-t-elle pour les communautés indigènes de cette région ? J'ai lu dans certains médias que l'un de ceux qui ont participé à la démolition a déclaré que, même s'ils érigeaient une nouvelle statue de la même personne, ils n'auraient jamais peur de ce qu'elle représentait, le voile avait été levé et ce buste ne pourrait plus jamais être perçu de la même manière. Ce type d'action par rapport à la sculpture publique, au monument, s'est répliqué dans de différents contextes et à différents moments, la plupart du temps en raison de sa relation avec des couches de mémoire qui compromettent et remettent en question un passé colonial, mais également, ces dernières années, d'autres

lues à partir du prisme des nouveaux féminismes et du désir de démonter les représentations patriarcales, de manière critique.

C'est précisément ici que surgit, non sans susciter d'hésitation ou de controverse, la question consistant à se demander qui possède quoi, qui décide de ce qui est placé sur l'épiderme urbain, qu'est-ce qui est symboliquement représenté et ce que cela représente pour les communautés qui coexistent avec ce corps tridimensionnel ? Dans le cadre du désaccord, de la contestation ou du débat pour de nouvelles significations et lectures, comment nous engageons-nous avec ces résidus de la mémoire ? Lors de la première phase de la pandémie du COVID 19, alors que l'isolement était inévitable, nous avons entrepris, comme équipe du centre de documentation Arkheia, de regarder des films en ligne, dont nous avons ensuite discuté collectivement, accompagnés d'une boisson, à travers l'écran ; un moyen que nous avons trouvé pour continuer à être ensemble et à réfléchir collectivement aux politiques de mémoire. L'un des films que nous avons vus, Museo, a donné son titre à ce texte ; à un autre moment, nous avons vu et conversé à propos de *La Piedra Ausente* (Sandra Rozental et Jesse Lerner, 2013), qui traite d'un autre épisode réel s'étant déroulé en 1964 : le transfert d'un monolithe de San Miguel Coatlinchan à Texcoco au Musée national d'anthropologie de Mexico, une divinité mésoaméricaine de l'eau (Tlaloc ou peut-être serait-il plus exact de se référer à la divinité féminine Chalchiuhtlicue). Le film expose les conflits que génère le déplacement du monolithe, pour la communauté, tout en se réalisant en vue d'une circulation et d'une diffusion "majeure", en tant que patrimoine national. Pillage ? Extirpation ? Qu'implique un mouvement dans une communauté en vue d'en fonder d'autres et de leur donner du sens ? Quelles lacunes et quelles nouvelles significations sont en jeu ?

Dans le feu de ces réflexions, je me suis souvenu du texte *El paisaje en la ciudad : espectáculo, negocio y olvido* (*Le paysage dans la ville : spectacle, commerce et oubli*) présenté par Rosa Olivares lors du deuxième Symposium international sur la théorie de l'art contemporain (SITAC) intitulé *Arte y Ciudad* (L'art et la ville) en 2003⁷. Dans le texte et la discussion qui s'en est suivie, Rosa a suggéré que nous nous demandions quelles étaient les sculptures de l'espace public qui avaient un sens et pourquoi, quelles sculpture devaient être re-placées dans la géographie urbaine, lesquelles devaient être conservées pendant un certain temps, pour certaines raisons, et lesquelles devaient disparaître. C'était provocateur, totalement, mais ce texte m'est revenu à l'esprit au regard de nombreuses

discussions qui se tiennent actuellement en relation à l'espace public et au droit à la mémoire, à d' "autres" mémoires.

Vous connaissez probablement l'épisode associé aux manifestations des nouveaux féminismes et la colonne de l'Ange de l'indépendance ou de la Victoire ailée située sur le Paseo de la Reforma à Mexico. Après la manifestation de masse du 16 août 2019, le monument était visiblement intervenu par l'essaim anonyme et collectif de la manifestation ; immédiatement, les disqualifications et condamnations pour "vandalisme du patrimoine" se sont multipliées, et le nettoyage et la restauration du monument ont été ordonnés. Face à cela, un groupe de professionnels du patrimoine, restauratrices et conservatrices, a réagi en politisant sa pratique, en remettant en question la répudiation sociale et en coupant court l'effacement des graffitis et des slogans sur la surface du monument... C'est ainsi qu'est né *Restauradoras con glitter* (Restauratrices à paillettes)⁸. Ce collectif, dans sa réponse immédiate de condamnation du nombre croissant de féminicides, a lancé des *hashtags*, brutaux car contenant des messages concis et impérieux : #primerolasmujeresluegolasparedes (les femmes d'abord, les murs ensuite) ou #lavidatambiénespatrimonio (la vie aussi est notre patrimoine) en sont deux exemples. Les professionnelles de la conservation du patrimoine n'ont certainement pas refusé de s'occuper du monument : ce qu'elles ont demandé, c'est de s'arrêter et de réfléchir à cette couche de mémoire actuelle qui recouvrait le monument, et à la nécessité de documenter également ces témoignages, sur le monument, et de se demander pour qui et comment le(s) sens du monument est (sont) actualisé(s).



Restauradoras con glitter*. Vue du nord-est. Photo : Norma García Huerta pour *Restauradoras con Glitter*, 2019. Avec l'aimable autorisation de : *Restauradoras con Glitter

Faire fondre? Nettoyer ? Effacer ? Actualiser ? Où nous situons-nous par rapport à ces actions ? La solution réside-t-elle dans l'effacement ? L'effacement ne constitue-t-il pas précisément ce que beaucoup d'entre nous combattent ou ce à quoi ils résistent ? L'effacement n'est-il pas lui-aussi un acte de violence ? Dans le cas où il existerait un doute, c'est aussi ce qui façonne notre passé, notre mémoire. Ne devrions-nous pas ouvrir des discussions sur la manière de générer des cadres critiques, des cartes critiques qui encadrent ces productions et ces mémoires d'une manière différente ? Ou devons-nous vraiment tout faire fondre ? Je ne pense pas que ce soit la voie à suivre, ni la solution.

Loin d'épuiser la réflexion, je souhaitais juste soulever quelques idées qui interpellent notre travail, en l'occurrence à la tête d'un centre de documentation. Penser la mémoire comme de la matière. Le désir n'est pas d'opérer avec inertie dans le domaine de l'art/politique, de la mémoire/archive et de nous demander, comme j'ai entendu un jour une chère amie et collègue du RedCSur, Javiera Manzi, comment comprendre notre militantisme avec la politique de la mémoire, ou comment nous comprendre en tant que militants au sein de l'archive ?

*"On dit que le meilleur moyen de contrôler une société est de la recouvrir d'un voile d'oubli. Combien d'entre nous sont prêts à voir au-delà de ce brouillard ?"*⁹

NOTES

1. Ma réflexion sur la manière de "muséographier" ou de communiquer spatialement la recherche à l'aide de documents ou de matériel d'archives a été influencée et accompagnée par des conversations avec mes collègues du RedCSur, dont je suis membre depuis 2010.
2. J'ai pris comme étude de cas l'histoire de l'incorporation de la Gráfica del 68 dans la collection du MUAC, qui a été rassemblée et conservée pendant des années par certains des membres du groupe MIRA qui, avant cette agence collective, avaient participé aux brigades de production graphique du mouvement étudiant de 1968. Des années plus tard, l'un de ses membres, Arnulfo Aquino, au nom du groupe, a fait don de la collection d'affiches à l'université.
3. De la langue originaire náhuatl *papalotl*, qui veut dire "papillon".
4. Dans: Francisco Toledo : l'artiste oaxaquien qui a fait voler des cerfs-volants pour protester. El País, 9 septembre 2019. [Consulté le 28 mai 2022]. https://verne.elpais.com/verne/2019/09/06/mexico/1567741551_189200.html
5. Equipo Re est une plateforme de recherche conformance par Linda Valdés, Nancy Garín y Aimar Arriola.
6. <https://muac.unam.mx/vih-expediente-seropositivo>

7. Voir: <http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/12.-Olivares.pdf> [Consulté le 20 mai 2022]
8. Voir: <https://restauradorasconglitter.home.blog/> [Consulté le 30 mai 2022]
9. Gibrán Bazán (Director), (2012), *Los Rollos perdidos*, México, Marsash Producciones y Xibalba Films.

De l'œuvre à l'archive et de l'archive à l'œuvre : relations entre art et archives. Comment l'art problématise les archives.

IX. Du document au monument — *Isabel García Pérez de Arce* 0

X. Fragilité et excès : archives ouvertes de la scène théâtrale chilienne
1983-1992 : Réflexions sur l'exposition photographique du théâtre de Jorge
Brantmayer — *Patrizio Gecele Muñoz* 0

Du document au monument

*Isabel García Pérez de Arce, Centro de Documentación de las Artes y Archivos Originales
de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica*

Je voudrais aborder ce projet, développé depuis 2006-2011, non seulement en revenant sur la conformation d'un département d'archives d'art contemporain et de la pensée critique au Chili, mais aussi sur des interrogations ayant donné lieu à une politique d'archivage et à la configuration d'une structure pour un corpus de documents qui, dès le début, a été présenté comme une plateforme : ouverte, flexible et en constante évolution dans ses manières de conformer les catégories.

Le centre culturel La Moneda est un espace situé sous La Moneda, le palais et siège de la présidence de la République, il s'agit du projet qui a débuté en 2006. La Moneda, lieu où il a été décidé de construire ce nouveau centre culturel, est marquée par son bombardement le 11 septembre 1973 et la rupture institutionnelle générée par ce bombardement. Par conséquent, la date historique et la manière de mettre en œuvre un projet ont également un rapport avec le contexte : il s'agit d'un projet de configuration ou de création d'une mémoire collective.

L'espace du Centre de Documentation de las Artes (CEDOC) que l'on m'a demandé d'aménager était en fait un espace vide. Il fallait donc non seulement définir ce qui entrerait dans ces premières archives d'Arts Visuels chiliens, créées dans une période de démocratie, mais aussi d'en concevoir son schéma.

J'ai donc commencé par interroger l'archive à partir de documents visuels, en tant que documents de la mémoire collective mais aussi individuelle.

Avant de commencer à intégrer les premiers documents dans le fonds d'archives, j'ai organisé le séminaire auquel j'ai invité, entre autres, l'artiste Rosangela Rennó. Il s'agit d'une artiste brésilienne qui travaille avec des documents pour interroger le document en tant qu'image et archive. Je ne raconte pas cela comme une anecdote, mais afin de faire référence à la manière dont ce projet est remis en question et dont il est proposé. Un registre national de documents. À l'intérieur de la catégorie des espaces institutionnels, un sous-ensemble consiste en des espaces alternatifs indépendants qui, à partir de l'année soixante-treize, ont formé ce fonds documentaire qui avait à voir avec des sources écrites secondaires, mais dont la limite entre l'œuvre d'art et les documents était assez poreuse, principalement à cause des liens entre les artistes intellectuels, les philosophes et la performance qui existaient à cette époque.

Il y a beaucoup de choses à dire sur cette expérience et évidemment sur la politique des archives, sur la relation entre institution/art/archives et sur la distinction entre l'œuvre et le document. Mais il me paraît important de revenir sur le programme d'archives ouvertes, conçu comme un programme autant que comme une méthodologie permettant de constituer ces collections documentaires, un programme qui interroge les archives

en même temps qu'il les construit. La relation à la mémoire orale orientait le premier axe d'exploration et la première approche méthodologique, de façon simultanée. La mémoire orale comme production d'imaginaire, comme production de mémoire collective et comme production de mémoire individuelle qui accompagne non seulement l'histoire du document ou l'histoire biographique des auteurs, mais qui nous interroge également, appuyée par un corpus collectif de matériaux. Il s'agit donc d'un premier colloque sur les transferts documentaires et l'origine de la vidéo au Chili. Pour moi, les archives vidéo avaient une grande importance, et mon point de vue fut grandement remis en question, à l'époque. Nous parlons de l'année deux mille six. De la relation entre la vidéo en tant que document et la vidéo en tant qu'œuvre artistique. Cela me paraissait, à l'époque, fondamental, et l'une des pierres angulaires du projet reposait précisément sur le fait que des archives des arts visuels possédaient cette mémoire parce qu'une production importante des premières années, des années 80 et de la fin des années 70, avait à voir avec les enregistrements audiovisuels : un premier cadastre et un sauvetage des pièces avait par conséquent trait aux pièces documentaires, aux actions artistiques, aux performances construites à cette époque.

LA PIÈCE DE LA TÉLÉ

La manière d'aborder cette collection a consisté en un séminaire où nous avons invité les personnes ayant travaillé en ce temps là, et des liens ont commencé à se tisser entre la télévision, la production vidéo et les relations entre les personnes qui fabriquent les caméras et le monde du journalisme, par exemple, et les artistes scéniques eux-mêmes sur scène. Par conséquent, cette collection a commencé à être configurée par ces croisements disciplinaires et ces collaborations politiques affectives, ayant construit cette particularité du Chili de manière si caractéristique. En parallèle à ce séminaire au Centre Culturel La Moneda, une salle de télévision a été créée, afin d'intervenir sur la façon dont les gens regardent la télévision au Chili, configurée en collaboration avec la conservatrice Paz Aburto et l'artiste allemande Meyer Schneider, qui a procédé à une intervention au centre d'un salon du centre de documentation. Il s'agit d'une salle de télévision qui invite les gens à se réunir, et nous avons alors organisé des rencontres avec différentes personnes issues du monde de l'audiovisuel et de celui de la performance. Nous enregistrons alors des conversations sur la façon dont nous regardons la télévision, mais également sur les archives audiovisuelles, sur la façon dont nous collectons, conservons, produisons ce type de matériel audiovisuel. Une question intéressante qui a été

très formatrice dans cette performance presque active au Centre Culturel La Moneda. Pendant plusieurs jours de conversation, avec des artistes, des conservateurs, et même des architectes, des philosophes, autour des archives visuelles, nous nous sommes rappelés ou nous avons découvert ces premières œuvres, les premières performances et actions artistiques signées dans les années 70, qui avaient été transmises par voie orale. Nous avons tous des récits différents, par exemple, de l'action de l'étoile Carlos Lepe, du CADA, ces archives à l'époque n'étaient pas accessibles au public. Alors, comment cette mémoire, disons collective, avait-elle été transférée, souvent à travers les récits des enseignants qui parlaient de ces grands exploits, et nous avons aussi construit une production imaginaire par rapport aux récits des vidéos que nous n'avions jamais vues ? Il s'agit d'archives s'étant constituées à travers ces conversations et dans le cadre d'un programme d'archives de la mémoire orale.

HISTOIRE DE LA DISPARITION

Un deuxième programme d'archives ouvertes - programme curatorial et de construction d'archives orales - a été lancé en 2007 sous le titre "Musulman ou Histoire d'une disparition". Il consistait en l'invitation à un fonds d'archives internationales apportée par Adam Nankervis, un artiste du monde de la performance, abordant l'histoire de la disparition ou l'histoire de la performance aux États-Unis. Des archives du fonds Franklin Furnace, des archives qui existent aujourd'hui et qui n'existaient pas à l'époque, et qui abordaient la relation entre les institutions et les archives. C'était extrêmement intéressant car cela nous a permis de créer une carte des relations et des conversations non seulement avec ce conservateur, mais aussi avec des personnes du monde culturel local avec notre communauté d'artistes et de performers, afin de mettre en lumière la relation entre l'art et la performance, et de nous interroger précisément sur ce que sont ces catégories, comment nous les nommons, de quelles catégories nous disposons, sur notre relation avec le local, et notre relation avec ces catégories internationales du champ des archives.

Comment situons-nous notre production culturelle ? Cette discussion nous a également permis de réfléchir aux catégories et aux limites entre l'œuvre, le document et la performance que nous étions en train de mettre en place. Et, d'autre part, d'offrir une exposition ouverte au public sur ces archives de performance extrêmement intéressantes à un niveau international. Il s'agissait de conversations avec Francisco Casas de la Yegua del

apocalipsis, autour de différentes performances de personnes liées à ce monde.

CYBERSYN: LITANIE POUR UN ORDINATEUR ET POUR UN ENFANT À NAÎTRE

“Le fils qui vient au monde ne se fie qu’ à sa mère,

comme l’oiseau qui vole n’ayant confiance qu’en ses ailes et qu’ en l’air.

Le peuple aussi a confiance, quand il est guidé,

de manière propre et pure comme l’eau, tiède et claire comme le soleil.

Il faut détenir les récalcitrants, laisser le Peuple gagner ce combat.

Il faut rassembler toute la science, avant que ne s’épuise la patience.

Comme le soleil qui brûle,

le dos de l’employé de bureau,

qui a enlevé sa cravate, volontaire à Melipilla.

Nous devons tous pénétrer cette marche terrestre,]

démêler les toiles d’araignée de l’ignorance et de la dépendance.

Exiger les avantages que nous offre la science.

Il faut détenir les récalcitrants, laisser le peuple gagner ce combat.

Il faut rassembler toute la science, avant que ne s’épuise la patience.”

La citation ci-dessus correspond aux paroles chantées et composées par Ángel Parra, durant les années 1971 et 1972 au Chili. Ángel Parra (1943-2017) était le fils de Violeta Parra et l’un des chanteurs les plus importants du Chili pour sa contribution à la sauvegarde de la musique populaire. Selon l’auteur, “cette chanson a été inspirée par les longues conversations que nous avons eues avec Stad (bière Stafford) à la Peña de los Parra, entre 1970 et 1972”. L’enfant qui va naître fait allusion à l’ordinateur du projet Cybersyn et à l’atmosphère de division que le Chili vivait sous le Gouvernement du Président Salvador Allende.

D’un côté se trouvent les personnes et les groupes adhérant au “Projet de socialisme au Chili” qui, faisant fi

des difficultés exposées générées par la récession économique, ont maintenu, à travers les manifestations de rue, l’art, la culture et l’engagement social, une position loyale et confiante. C’est cette adhésion qui est également à l’origine d’initiatives telles que le Musée de la Solidarité. Elle consiste en la création d’un réseau d’artistes internationaux, réunis pour créer un musée gratuit pour le peuple, ou la construction du bâtiment de la UNCTAD III, qui abrite la Convention des Nations unies sur le commerce et le développement pour les pays du tiers monde, en avril 1972, un bâtiment construit en un temps record de 272 jours.

Ce programme d’archives ouvertes, en 2007, porte également sur la construction d’archives de nouveaux médias, et documentant les débuts d’internet. Ce projet est entrepris par l’artiste audiovisuel et curateur des nouveaux médias Enrique Rivera et Catalina Ossa et réalisé en coproduction avec le ZKM (Centre d’art et de technologie des médias de Karlsruhe).

Ce projet de grand intérêt, traitant d’une réflexion autour des Nouveaux Médias et des débuts d’internet, a permis d’apporter des archives du concepteur cybernétique de ce projet mythique au Chili, auquel a participé une équipe multidisciplinaire étant parvenue à lancer ce démarrage d’internet dans les premières années du gouvernement du président Salvador Allende.

Ce projet de reconstruction s’est également trouvé à l’intérieur du centre de documentation où l’on pouvait voir les documents, les entretiens avec les auteurs de ce projet que le ZKM a permis, ainsi qu’une réactivation d’archives dont la ligne directrice avait à voir avec le fait de pouvoir laisser des témoignages, elle a été mise en place avec ce fonds d’archives où l’on pouvait voir les matériaux de la Cybersyn : on pouvait s’asseoir sur la chaise et naviguer sur ces matériaux, mais en même temps laisser à nouveau un témoignage. Il existe des témoignages qui construisent également cette mémoire collective. Des choses comme “bon, j’ai vu cette chaise qui a été laissée à tel endroit... je connaissais un ingénieur qui a travaillé dessus...” en somme. Il y a eu une construction collective de témoignages qui ont été conservés dans ce dispositif afin de pouvoir revoir le matériel, mais en même temps un dispositif de mémoire orale encore une fois.

MIMESIS CAMOUFLAGE ET RÉSISTANCE

En 2008, la biennale de Sao Paulo a eu lieu. Ivo Mezquita et Ana Paula Cohen en étaient les commissaires : ils m’ont

invitée avec ce programme d'archives ouvertes pour deux raisons. Premièrement, afin de rencontrer Suely Rolnik, une théoricienne qui, en plus d'être psychanalyste, a travaillé sur le sujet des archives, dans le cadre d'une table de travail que nous avons intitulée "L'histoire comme matière flexible". Nous avons parlé des relations entre la mémoire collective, la mémoire individuelle, les souvenirs objectifs et la construction de l'histoire en relation avec les archives et l'imagination. D'autre part, j'ai également été invitée afin de participer en tant que conservatrice à cet exercice d'archives ouvertes ayant trait à toutes les vidéos que nous avons pu sauver. C'est pourquoi je dis toujours qu'il s'agit d'une méthodologie d'exposition, mais en même temps d'une méthodologie de travail, une méthodologie de sauvegarde et de construction d'archives. Une question est posée, les archives sont interrogées et nous commençons à établir ce lien, ce contexte ou cette ligne documentaire. C'est donc dans ce cadre que nous avons pu construire toute la ligne des vidéos d'artistes, autour desquelles nous nous sommes interrogés dans la salle de télévision, dont il existait des mythes oraux, mais que nous n'avions pas pu voir.

Nous avons eu l'occasion de les sauvegarder directement avec les artistes, avec Carlos Leppe, mais aussi avec le collectif Acciones de Arte CADA, et de les rendre accessibles au public : nous avons pu établir la collection Juan Downey et toutes ces questions en lien avec ces pièces mythiques et héroïques. Pour ceux d'entre nous qui font partie de cette génération, et ont écouté les récits oraux des enseignants et des personnes ayant vécu ce moment historique, qui étaient alors mis à la disposition du public, en accès libre, une perspective très intéressante nous est alors apparue, en ce qui concerne les liens entre les vidéos d'artistes et la télévision, qui nous a également permis de mettre en contact non seulement ces acteurs, ces artistes, mais aussi les philosophes qui ont monté ces pièces, philosophes qui ont réuni d'importantes pièces audiovisuelles documentaires et artistiques, mais aussi avec d'autres connexions, dans ce cas avec Sao Paulo, qui possède une collection très intéressante de performances, et nous avons pu parler des relations entre la rue, la télévision et l'activisme artistique, ce qui non seulement configure une relation différente, mais élargit aussi les catégories possibles dans les archives.

Pour les personnes qui n'ont pas vécu dans les années 70 et 80 et qui ont étudié l'art ou l'histoire, l'obtention de ces vidéos était essentielle pour retrouver la source originale. Les artistes de ma génération, dans les années 90, ont parlé du mythe de ces disques, de la dimension de ces œuvres héroïques pour nous. Nous avons grandi avec ce contexte, sans accès aux sources originales, un vide

historique et un mythe comme référence transmis oralement (...)

Pour aborder les productions audiovisuelles des artistes dans les années 90 au Chili, il est intéressant d'observer la trajectoire de la vidéo depuis ses débuts au Chili à la fin des années 70 et son développement pendant les années 80 jusqu'à la dictature au Chili et son achèvement lors du plébiscite national chilien pour le départ du dictateur en 1988. Pour ce faire, nous faisons référence à une histoire de la vidéo d'artistes marquée par les espaces de circulation, de rencontre et de diffusion locale disponibles, donnés à ce moment historique et la singularité de cette production audiovisuelle locale en fonction du contexte social et politique. En l'examinant à partir de la (brève) distance historique, nous pouvons nous interroger sur les catégories étant capable d'organiser un regard rétrospectif sur l'histoire des productions d'artistes internationaux dans cette instance intitulée "Vintage Video" au Centre George Pompidou (image de couverture du livre) ou dans le cadre d'une exposition mythique précédemment organisée par Berta Sichel au Musée National d'Art Reina Sofía "Pioneers of video", une personne qui, au cours des années quatre-vingt-dix, a organisé le programme public sur le cinéma et la vidéo au Museo Reina Sofía de Madrid, avec un programme inégalé de vidéos d'artistes et de films qui étaient exposés dans ce musée sous la forme d'un programme mensuel, attribuant des thématiques aux œuvres desquelles il traitait et les acquisitions que la collection audiovisuelle ajoutait à la collection. J'ai reçu ce programme par la poste, imprimé depuis Paris, par l'artiste Joan Rabascall, qui me l'envoyait, comme pour honorer un pacte sacré, chaque mois, après notre rencontre et notre amitié à Paris lorsque j'y vivais en 1994, et il est devenu spontanément et généreusement une sorte de tuteur avec lequel j'ai partagé la tâche de créer au Chili des archives audiovisuelles de vidéos d'artistes et de cinéastes.

Cette trajectoire entre les catégories de l'audiovisuel partage des espaces et ouvre un nouveau champ de production avec les nouvelles agences de publicité devenues importantes avec l'arrivée de la démocratie: une nouvelle façon de rencontrer les artistes apparaît à la télévision, qui intégrera postérieurement le clip vidéo, lié aux agences de publicités, puis d'autres supports. La première réplique d'un département audiovisuel, au sein d'un musée, ayant pour référence le département du programme de cinéma et de vidéo du Musée Reina Sofía, s'est conformée à travers l'aménagement d'un espace pour créer un lieu dédié au développement d'un programme de télévision, qui mettrait en lumière la scène artistique émergente dans les premières années de la

transition démocratique. Dans le cadre d'un contrat entre le directeur de l'expérience télévisée, le réalisateur et publiciste Juan Enrique Forch, le directeur du Musée National des Beaux Arts de l'époque, le théoricien de l'art Milan Ivelic, un accord a été conclu pour l'enregistrement d'un programme télévisé dans un espace d'enregistrement et d'édition de matériel audiovisuel, disposant d'équipements Betacam, inutilisé depuis plusieurs années dans le sous-sol du musée, et qui faisait l'objet d'un accord entre Canal 2 Rock & Pop et le Musée National des Beaux Arts.

Ces équipements étaient utilisés par une équipe de jeunes gens, à laquelle j'ai participé en tant que productrice du programme, qui était diffusé quotidiennement et en accès libre sous le nom de "Programa Parque forestal sin número" (Programme Parc Forestal sans numéro), diffusait l'adresse de ce bâtiment public, ainsi que notre engagement pour la création d'archives regroupant des interviews et des expositions montrées simultanément dans le musée. La diffusion de ce programme naissant a commencé le 16 août 1995.

Il convient de souligner que Milan Ivelic avait réalisé, avec l'artiste Gaspar Galaz, l'émission *Demoliendo el Muro*, (Démolition du Mur), une série télévisée diffusée sur UCTV Television en deux saisons (1983 et 1994), reportant des conversations sur l'art chilien du musée, tous deux en tant qu'animateurs de l'émission, dont la fonction pendant la dictature militaire était de diffuser l'art chilien et celui des artistes sous la dictature.

Lors de la conférence, intitulée "Le subjectif, le collectif, l'autobiographique. L'audiovisuel au Chili pendant la dictature", j'ai entrepris d'examiner la trajectoire de la vidéo depuis ses débuts au Chili, jusqu'aux premières productions d'artistes à la fin des années 1970. Elle se façonne autour d'une histoire marquée par les festivals d'art vidéo franco-chiliens (les liens d'une production locale et sa relation ou non avec des référents internationaux), qui sont des espaces de circulation, de rencontre et de diffusion de ces pièces. Dans le contexte culturel brisé par la répression et la censure de la dictature militaire de Pinochet, depuis 1973, un certain milieu artistique commence à utiliser la caméra vidéo fraîchement arrivée, en recourant à la double fonction de l'enregistrement audiovisuel : comme document et comme pièce audiovisuelle prépondérante pour une circulation dans des canaux autres que ceux établis par le discours artistique officiel. Par exemple, dans le cas du C.A.D.A., l'un des aspects opérationnels fondamentaux entre 1979 et 1984 a été le souci de compter sur des amis, des artistes et des documentalistes qui collaboreraient à

l'enregistrement de leurs actions pour la production ultérieure des vidéos.

Dans ce contexte de la seconde moitié des années soixante-dix à Santiago du Chili, la vidéo comme support permettra aux artistes de recourir aux esthétiques de pratiques artistiques internationales - mais réappropriées et donc modifiées - selon les nouvelles articulations esthétiques, poétiques et politiques. Il est fondamental de souligner que les premiers éléments fondateurs de l'essai vidéo au Chili se composent d'éléments autobiographiques, expérimentaux, surgissant de la mémoire collective. Dans le cadre de ces collaborations, les vidéos qui offrent de nouveaux récits audiovisuels tendent à une possible circulation décentralisée.

Il convient de noter que ces nouvelles productions audiovisuelles ont été diffusées dans des espaces domestiques, ainsi que dans des programmes de télévision alternatifs, soucieux de trouver des propositions culturelles alternatives aux propositions officielles soumises à la censure et, surtout, d'installer un débat lié à l'audiovisuel et à ses possibilités esthétiques et narratives, lors de rencontres entre la communauté artistique chilienne, organisées par l'ambassade de France au Chili. Cette instance est d'une importance capitale pour comprendre le développement de la vidéo au Chili, et bien sûr, pour éclairer le lien aux artistes ayant travaillé la vidéo, au sein de ce processus, puisque des instances comme ces festivals ont permis de réunir des documents sociaux et des vidéos expérimentales qui coexistaient et mettaient en tension les cercles artistiques de Santiago, donnant ainsi plus de pertinence à la condition de l'audiovisuel comme support de circulation, d'expérimentation et de réflexion pendant les années 80 au Chili.

Cette possibilité de se ré-encontrer socialement lors des festivals a permis aux artistes, aux cinéastes, aux photographes et aux documentaristes d'organiser des projets audiovisuels et artistiques en parallèle, en échangeant souvent les rôles entre celui qui réalise l'œuvre et celui qui enregistre l'événement. Nous trouvons un exemple de ce type de pratique collaborative dans les actions du CADA *Inversión de escena* (1979) et *Ay Sudamérica* (1981), qui disposaient de divers supports techniques pour l'enregistrement photographique et audiovisuel, ce qui a permis aux membres du Collectif de documenter les deux événements de manière sensible et rigoureuse, comme le montrent les vidéos de ces actions. Le lien avec d'autres types d'actions qui ont permis à des artistes éminents de se joindre à ces pratiques collaboratives est encore plus clair. Les images documentaires des avions alignés dans le ciel dans la vidéo

Ay Sudamérica (1981), ainsi que les lignes sur le trottoir, dans un paysage ouvert et imposant avec la chaîne de montagnes comme toile de fond dans la vidéo *Una milla sobre el pavimento* (1979) de Lotty Rosenfeld, ont été enregistrées sur des bandes 16 mm par le documentariste Ignacio Agüero, auteur de *Cien niños esperando un tren* (1988) et *Aquí se construye* (2008).

Cela nous permet également de relier ces vidéos et cette histoire des relations entre l'art et la télévision au Chili à une exposition plus importante qui a eu lieu au MACBA et à laquelle j'ai également collaboré avec certaines de ces vidéos, intitulée "Are you ready for television" et organisée par Chus Martínez. Il a été très intéressant de montrer ces particularités, où nous constatons que les mémoires sont différentes, permettant également de nous interroger sur quels sont les centres et les périphéries ici et là, comment cela se raconte, que constitue la bande vidéo ici au Chili, qu'est-ce que la télévision expérimentale en Europe. Il s'agit d'une approche comparative qui permet de créer ces catégories particulières et ces lieux interstitiels, d'une certaine manière. La façon dont nous configurons les archives a été extrêmement importante, autour de la vidéo de Carlos Flores, un programme exploratoire sur la façon de faire de l'art vidéo à cette époque sur Televisa, qui est aussi une archive de voix, d'auteurs dans le cadre d'interview et d'explorations d'artistes à la télévision avec la direction de Carlos Leppe, constituant une grande ouverture. D'une part, pour la visualisation du matériel audiovisuel pendant la dictature, et d'autre part, pour les sources secondaires liées à toute cette production vidéo, tous les catalogues, la discussion critique et théorique de la période. Aujourd'hui, elle est également accessible et liée à ces archives, autour de la vidéo de Carlos Flores et de ses expériences sur la façon de faire de la vidéo, d'enseigner comment faire des vidéos, d'enseigner les techniques cinématographiques à un spectateur possible, les utopies de la télévision et de l'art de cette période, qui étaient partagées au niveau international mais qui, au Chili, étaient liées de façon très spécifique à la condition locale et plutôt précaire, que nous percevons en termes de production culturelle et surtout de cinéma.

Comment étendre activement la compréhension de ces termes issus d'un langage local dans un contexte international qui a homogénéisé des mots et des catégories tels que "utopie télévisuelle", "circulation" et "résistance" ?

Est-il possible de mettre en relation des définitions et des noms globalisants provenant de contextes géographiques différents, en les forçant à converger dans un lexique commun de l'art vidéo international ?

La valeur des archives repose sur la définition des collections qu'elle rassemble et sur la décision de nommer ce qui existe sans le bloquer. Ainsi, quel pourrait être le glossaire le plus précis qui pourrait nommer avec souplesse les motifs de l'histoire de l'art ? Comment comprendre la circulation des idées sur bande vidéo dans les années 1980 en Europe, par opposition à la circulation des idées sur bande vidéo en Amérique latine à la même période ? Relier des archives des années 1970 et 1980 provenant de sources différentes pour une éventuelle histoire de l'art vidéo, en tenant compte de l'enregistrement vidéo de la performance, et de l'expérimentation de la télévision semble impossible, mais pourrait-on raconter une histoire commune de ce médium ? En outre, une histoire de l'art vidéo latino-américain pourrait-elle être construite en englobant les expériences, par exemple, des happenings brésiliens et de la poésie concrète, aux côtés des installations argentines et des variables de l'utilisation de la vidéo pour des actions d'art politique au Chili ?

La fonction des archives résiderait dans l'effort d'inclure de nouveaux mots représentant l'ambiguïté implicite du mouvement des termes, rassemblant des interprétations pour la construction d'imaginaires possibles qui embrassent des éléments contradictoires, comme l'humour dans la résistance politique, les exercices subtils de camouflage dans le langage et la construction du langage visuel à partir de la mimesis, de l'adoption et de la compréhension des contenus conceptuels de la circulation internationale.

Si la discussion sur les catégories de classification dans la production vidéo des années 1980 s'efforce de nommer ses productions audiovisuelles et ses branches professionnelles spécifiques comme "art vidéo", "cinéma d'auteur", "documentaire" et "reportage politique", la carte d'archives vidéo devrait inclure un certain vocabulaire qui pourrait contenir l'expérience de l'autobiographie et les arguments quotidiens du contexte social, incorporant les petites histoires ou les documents émotionnels pour un art politique.

L'ESPACE INSOUMIS

Un autre programme d'archives ouvertes, en 2019, dont j'ai été invitée à être la commissaire, avait lieu à la Triennale du Chili. Le conservateur Ticio Escobar m'a indiqué qu'il m'avait invitée à générer une ligne curatoriale pour les archives dont nous disposons, et j'ai proposé de travailler sur un thème qui consistait en la configuration et le façonnage de d'une collection de

documents liés à l'image de la typographie au Chili après l'année soixante-treize ans.

J'ai invité Ronald Kay, un théoricien de l'époque, et j'ai travaillé à partir de la configuration des archives en tant que réseau d'espaces, et à partir des réactions des artistes et des écrivains de l'époque, pour mettre en oeuvre cette exposition documentaire de pièces extrêmement importantes qui ont configuré une grande partie de ce qui est aujourd'hui une scène qui continue d'être observée pour sa proposition théorique et artistique que nous connaissons tous. Catalina Parra, Carlos Leppe, Nelly Richard, Eugenio Dittborn Ronald Kay, sont des figures culturelles extrêmement importantes dans l'art critique des années 70 et 80. Comme configuration de l'exposition et en même temps comme méthodologie de travail, nous avons configuré un diagramme sur l'écriture et la culture visuelle au Chili après le coup d'État militaire de 1973 jusqu'à 1979, en commençant en 1974 par la revue *Manuscrito*. Ces noyaux, ces noeuds interconnectés ont été mis en place pour pouvoir observer ces archives tout en maintenant une muséographie liée à l'espace d'un centre de documentation, ce qui a permis l'observation d'archives physique et d'une couche sonore, une histoire peut être entendue, une rescousse audio de l'époque qui est liée aux matériaux que nous observons. Je trouvais intéressant de travailler avec l'histoire orale comme témoignage, mais en même temps avec la fiction.

Ainsi, le cadavre exquis conservé par la revue *Manuscrito* n'apparaît plus dans l'oeuvre finale. Des enregistrements ont été réalisés pour chaque potentiel lieu où ce manuscrit aurait pu être façonné. Les différentes voix ne se contentent pas de recréer, elles imaginent aussi ces possibilités.

UNCTAD III

Je dirige actuellement les archives des documents originaux de la faculté d'architecture, de design et d'études urbaines. Il s'agit d'archives où se côtoient différentes disciplines et il me semblait important, en plus de notre fonction institutionnelle, comme c'est le cas au Centre Culturel La Moneda, de conserver, de poser des questions et surtout de rendre ces matériaux accessibles, fonctionne. Aujourd'hui, ces archives, lancées en 1994, possèdent des fonds extrêmement précieux en lien à l'architecture dans l'art moderne, et continuent de croître. Nous nous demandons néanmoins comment faire face à ce qu'on appelle l'activation des archives, quelle est la relation entre un dépôt et des archives établies. L'une des archives auxquelles j'ai participé récemment est celle de la

UNCTAD III. Nous travaillons depuis quatre ans avec les architectes, et plus précisément avec Hugo Gaggero, qui a fait un don de tout le matériel lié à ce bâtiment, en relation avec l'architecture, aux archives. Nous nous sommes réunis avec lui de manière systématique, en nous livrant à des entretiens oraux et à des réunions, mais il est également nécessaire de souligner la pertinence actuelle de ce matériel, au moment où l'UNCTAD III célèbre ses cinquante ans d'existence. C'est pour cette raison qu'à partir des Archives d'Originaux nous allons réaliser une exposition, dans le contexte institutionnel de l'université, c'est-à-dire avec la faculté, il s'agit d'un travail qui intègre les étudiants pour interroger ces archives. D'une part, nous avons mis en place un processus de conversation avec les auteurs, de production d'interviews audiovisuelles et de conversations avec des universitaires. Dans ce cas, nous avons également travaillé avec les designers qui ont participé à ce projet de la UNCTAD III et dont le travail fait partie d'un fonds d'archives dont Pepa Foncea, membre de l'équipe de designers de l'UC en charge de la signalétique de la UNCTAD III, réalise actuellement le don. Par conséquent, tout le travail a été réalisé pour préserver ce matériel, qui s'accompagne d'une conversation avec elle et avec les étudiants, qui s'interrogent sur chacune de ces pièces. Ainsi, le travail curatorial dans ce cas et cette archive ouverte qui va être exposée dans l'actuel GAM et à l'origine le bâtiment de la UNCTAD III, a trait à la relation de mémoire de ces femmes qui ont travaillé à la CNUCED III, qui ont travaillé comme étudiantes et qui ont quitté l'université pour travailler dans le gouvernement de l'Unidad Popular avec Gui Bonsiepe, qui ont travaillé à la conception directement fonctionnelle d'un projet d'une telle importance pour le Chili et pour le monde, que nous célébrons aujourd'hui leur incorporation à l'histoire et leur incorporation à la visibilité de ces archives qui, bien qu'elles aient suscité beaucoup d'intérêt et nombre de mythes, font aujourd'hui partie de cette mémoire et de ces archives qui rendues accessibles.

RÉFÉRENCES:

Archives Ouvertes 4: Mimesis, Camuflaje y Resistencia: Documentos de los años 70-80 en Chile (Textes) Sao Paulo: Fundación Bienal de Sao Paulo, 2008. Textes de l'exposition réalisée pour la 28^e Bienal de Sao Paulo, entre Octobre et Décembre 2008. Textes: "Mimesis, Camuflaje y Resistencia: Documentos de los años 70-80 en Chile" / actos de desaparición" / Plus d'information: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/28bienal>

Isabel García, *Teleanálisis en Perder la forma humana. Una imagen símica de los años ochenta en América Latina*, Musée National Centre d'Art Reina Sofia, 2012.

Isabel García Pérez de Arce, Conférence pour le Musée National Centre d'Art Reina Sofia, 2 Lo subjetivo, lo colectivo, lo autobiográfico. El audiovisual en Chile durante la dictadura,

Madrid (2009). Disponible sur: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/residencias-investigacion-presentaciones-publicas>

Fragilité et excès : archives ouvertes de la scène théâtrale chilienne 1983-1992 : Réflexions sur l'exposition photographique du théâtre de Jorge Brantmayer

Patrizio Gecele Muñoz, Centro de Documentación de las Artes y Archivos Originales de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica

Montrer les archives est une façon de les partager et de faire connaître des pratiques, des expériences et des parcours qui nous ont profondément marqués. Exposer les archives a trait aux questions que nous nous posons aujourd'hui à partir de nos propres pratiques. Les exposer revient à les activer et en même temps agir sur ces archives. Chaque montage est une manière de les réinventer, comme chaque présentation conforme un nouveau dispositif de visibilité.

Elle prend alors contact avec le photographe, qui lui indique qu'il possède une collection de photographies de pièces de théâtre dans une boîte à chaussures au fond d'une armoire, qu'il a constituée au cours de sa collaboration de près de dix ans avec le magazine Mundo Diners Club¹, photographiant au moins deux pièces de théâtre chaque week-end afin que ces photographies puissent illustrer les listes et les critiques de théâtre du magazine.

LES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU THÉÂTRE BRANTMAYER

Comment les archives apparaissent-elles? En 2015, María de la Luz Hurtado, à travers un projet de recherche, découvre que Brantmayer avait pris des photographies de la pièce *_Testimonio sobre las muertas de Sabina _*(1979) du dramaturge Juan Radrigán, mise en scène par Gustavo Meza et interprétée par Ana González et Arnaldo Berríos.



Photo 8. Muerte accidental de un anarquista. Auteur : Darío Fo. Société La Musaraña. Réalisation : Gustavo Meza. Décor : Guillermo Ganga. Lieu : Moneda. 1986. Sur scène : Oscar Olavarría, Edgardo Bruna, Hugo Medina, Patricio Torres. Auteur : Jorge Brantmayer. Source : Archives de la Scène Théâtrale de l'UC.

Lorsque nous avons ouvert la boîte, nous nous sommes retrouvés face à une collection de 1580 photographies² diapositives en couleur ayant enregistré l'activité théâtrale de la ville de Santiago au cours de la dernière décennie de la dictature au Chili, répertoriant 140 pièces de théâtre, la convertissant, sans aucun doute, en l'un des fonds d'archives photographiques en couleur les plus importants et les plus prolifiques du théâtre chilien, ou plus précisément de la capitale, étant donné que la plupart des œuvres sont de Santiago, à l'exception d'une seule qui est de Valparaíso. Il est important de souligner que les images ont été prises lors des performances, il n'y a donc presque pas de photos où les acteurs prennent la pose, la plupart d'entre elles traitant d'une action scénique.



Photo 1. Montage Brantmayer Theatre Archive 1983-1991 sur boîte à lumière. Décembre 2019. Photographies réalisées sur film inversible couleur Kodak 35 mm, EPR 64, EPP100, E200, ET 160. Auteur : Jorge Brantmayer. Source : archives de la Scène Théâtrale de l'UC.

En ce sens, les images représentent également la sélection d'une seconde d'un travail qui dure presque toujours entre 50 et 70 minutes. Sur le plan matériel, les photographies étaient en très bon état de conservation, et l'une de leurs particularités techniques, très frappante sur le plan visuel, est l'intensité des couleurs qu'elles projettent, malgré la grande obscurité des salles de théâtre et l'éclairage souvent précaire de la mise en scène et des espaces. Il faut noter que, dans ce cas, Brantmayer était présent et faisait partie de tout le processus, ce qui était fondamental pour avoir un point de vue technico-photographique, très pertinent, depuis les premières numérisations, jusqu'aux arrangements et retouches de la lumière des photographies sélectionnées par le commissariat d'exposition. En ce sens, l'artiste reconstruisait et re-signifiait lui-même ses propres archives.

COMMENT ÉTUDIER ET DOCUMENTER DES ARCHIVES DE PHOTOGRAPHIES DE THÉÂTRE ?

Dans un premier temps, ces archives arrivent, elles sont réceptionnées, triées et organisées, puis une première numérisation est effectuée afin que les photos puissent constituer un objet de recherche et être étudiées de manière plus profonde. Ensuite, les archives sont identifiées, triées, cataloguées et documentées. Bien que le photographe ait conservé ses images dans un certain ordre, la seule information dont nous disposions était le nom de l'œuvre. Malgré cela, un certain nombre de photographies restait non identifiées, et d'autres étaient identifiées de manière erronée, de sorte que le travail de recherche initial a consisté à identifier à quelle œuvre correspondait chacune des photographies. L'étape suivante a consisté à ordonner et cataloguer en fonction des compagnies, des groupes de théâtre ou des sociétés de production qui ont mis en scène chaque œuvre et, sur cette base, un code a été attribué à chaque image.



Photo 2. Patrizio Gecele (chercheur et producteur), María de la Luz Hurtado (directrice et conservatrice), Jorge Brantmayer (photographe et auteur) et Camilo Yáñez (directeur artistique). Exposition collective sur le mur d'entrée de la Sala de Artes Visuales, GAM, Santiago, janvier 2020. Auteur : inconnu. Source : archives de l'Escena Teatral UC.

Une fois les archives organisées et systématisées, le travail de documentation a commencé, c'est-à-dire l'identification de toutes les données ou métadonnées de chacune de ces photographies, une tâche qui a été menée à bien de manière assez efficace car nous avons réussi à numériser toutes les revues Mundo Diners s'inscrivant dans la période de constitution de ces archives. À partir de ce matériel, nous avons pu documenter : l'année, la compagnie, l'espace théâtral et toutes les données techniques et artistiques ; l'auteur de la pièce, l'adaptation ou la traduction le cas échéant, la mise en scène, la scénographie, l'éclairage et les costumes, la production et la distribution.

Le modèle de production pour la réalisation de ce projet est hybride. D'une part, nous disposons de ce que l'université met à notre disposition : le soutien institutionnel, les professionnels disponibles, l'infrastructure et certains équipements techniques. D'autre part, ces projets ont toujours besoin d'un financement externe, dans ce cas le projet a bénéficié du soutien financier de trois projets et institutions ; celui du vice-rectorat de recherche de l'Université Catholique, celui de l'État à travers une postulation aux appels à projets annuels (Fondart), et celui d'entreprises privées telles que la Corporation culturelle de la Chambre de construction chilienne³.

Une fois ces ressources mises en place, une équipe de recherche est formée avec la participation des enseignants⁴ et d'un groupe d'étudiants de l'université, nous permettant de relier ces archives entre différentes

générations, dont beaucoup n'avaient pas vécu la dictature. Il a été très utile que l'équipe de recherche soit intergénérationnelle, ce qui nous a permis de discuter et de réfléchir à partir de différentes positions, entre la génération ayant vécu cette période et qui, de plus, a assisté à certaines des œuvres contenues dans ces archives photographiques, et ceux d'entre nous qui sont nés en démocratie et qui n'ont pas vécu la dictature, possédant par conséquent un imaginaire différent et des idées préconçues sur cette période, que les archives sont venues transformer, fragmenter et élargir de manière considérable.

En termes de recherche historique et artistique, il a été significatif et révélateur pour l'équipe de redécouvrir une époque aussi étudiée que la dictature chilienne, mais à partir de nouvelles images et représentations du point de vue théâtral. Cela a démystifié l'idée d'un "black-out culturel", rendant visible un environnement théâtral fort et vivant, porteur de propositions artistiques puissantes. Une fois la recherche commencée, nous avons été frappés de nous trouver face à d'autres thèmes, au-delà de la répression et la violation des droits de l'homme, bien qu'il s'agisse d'un thème fondamental dans le développement théâtral de l'époque, et encore de nos jours. En effet, sont apparues nombre de propositions autour de la fête, de la couleur, de la musique, du spectacle, des paillettes, du pop art et des manifestations populaires, issues d'un mélange esthétique très intéressant entre les imaginaires de l'ancien et ceux de la modernité néolibérale. Une autre grande découverte a été de constater le nombre de propositions féministes et transgenres, qui sont souvent associées à des questions de post-dictature et qui, au moins dans le domaine des arts et du théâtre, constituaient déjà des thèmes élaborés sur scène, parfois de manière symbolique ou indirecte, et parfois de manière concrète et très expressive.

C'est après avoir examiné l'intégralité du contenu de ces archives que surgit le titre : "Fragilité et Excès". D'une part, ce théâtre présentait de la fragilité dans la mesure où il était fait la plupart du temps avec très peu de ressources, considérant de plus qu'à l'époque les appels à projets subventionnés par l'État et disponibles de nos jours n'existaient pas. Tout était donc fait avec beaucoup de travail, animé par un élan vital, et d'autre part il existait une grande fragilité pour les interprètes, car les corps des actrices et des acteurs et de tous les créateurs, souvent exposés à des propositions qui pouvaient être censurées, prenaient des risques au-delà de la scène. Le concept d'excès fait quant à lui référence non seulement aux excès de la répression, mais aussi aux excès de la fête, de la folie,

de la sauvagerie et à des propositions souvent grotesques, satiriques et ironiques.

Au cours du processus, qui a été long et a duré presque deux ans, nous nous sommes rendu compte que toutes les informations ne pouvaient pas être extraites des numéros de la revue. De plus, ils ne contenaient pas toutes les informations sur toutes les pièces : nous connaissions déjà les informations sur la distribution, mais comment identifier qui était qui, sur les photos ? C'est pour cette raison que nous avons commencé à contacter et à rencontrer les protagonistes de ces photographies, et c'est ainsi qu'est née l'idée d'archives ouvertes, car dans ce processus nous partageons l'archive photographique avec des réalisateurs, des acteurs et des actrices qui nous ont surtout aidés à identifier qui se trouvaient sur les photos.

À partir de ces rencontres, quelque chose de très particulier et d'unique s'est produit : les artistes et les membres de ce théâtre ont commencé à nous donner ou à nous prêter d'autres archives qui sont venues agrandir les archives originales : affiches, programmes manuels, documents liés au processus de création et de production, certificats de censure et menaces, ainsi que d'autres photographies. C'est ainsi que nous avons commencé à recevoir et à accumuler beaucoup d'autres archives qui sont venues s'ajouter aux archives initiales de photographies de Brantmayer, les élargir et les compliquer. C'est à partir de ce beau phénomène de mise en réseau communautaire, où les auteurs de théâtre eux-mêmes ont ouvert leurs archives pour les partager avec l'exposition, que nous avons intégré l'idée de l'"archive ouverte" qui serait l'axe fondateur de la recherche et de la création de notre exposition. Ainsi, "au lieu de considérer l'archive comme une institution qui conserve le passé, je propose de la voir comme un lieu partagé, un lieu permettant de conserver le passé incomplet ou de préserver ce que Walter Benjamin appelait "l'incomplétude du passé" " Azoulay, 2014).

L'IMPORTANCE D'UN RÉCIT CONTEXTUEL DANS LA MÉDIATION DES ARCHIVES THÉÂTRALES



Photo 3 : Vue générale du mur de contextes historiques ouvert et des archives audiovisuelles de contextes de l'exposition montée à la Sala de Artes Visuales de GAM, janvier 2020. Photo d'auteur : Jorge Brantmayer. Source : Archives de la Scène Théâtrale de l'UC.

Comment visualiser et partager des archives de cette ampleur et de ces caractéristiques ? Comment partager ces 1580 images en respectant toutes les identités d'auteur qui sont incluses dans le théâtre ? Partager des images d'œuvres théâtrales signifie exposer une œuvre collective, c'est-à-dire que la photographie théâtrale ne montre pas seulement la paternité du photographe, mais aussi une infinité de paternités ; une mise en scène, une conception, un éclairage, des costumes et une scénographie, et même si nous y pensons, toute photo d'une pièce existe grâce à une production, et une gestion théâtrale qui permet aussi son existence et donc sa photographie. Outre les archives elles-mêmes, ces images portent ou sont le reflet de ce que signifiait faire du théâtre dans le Chili de la dictature de ces années-là (1983-1990). Ainsi, afin de réaliser une médiation efficace de ces photographies, il était nécessaire, dans ce cas, de construire un récit qui nous aiderait à comprendre les contextes de création et de production, non seulement des photographies, mais aussi des œuvres théâtrales qu'elles capturent.

C'est à travers ce dernier processus que se produit un phénomène très intéressant, à savoir la constitution d'un nouveau réseau. Nous avons commencé à contacter en tant que collaborateurs toutes ces compagnies et les créateurs de ces pièces et à ce moment-là, quelque chose de très beau et de très significatif a commencé à se produire, à savoir que les archives ont commencé à

s'étendre, chacun de ces créateurs nous a transmis ses propres archives ; "Regardez, j'ai cette affiche" "Est-ce que ce programme manuel vous est utile ? " "Voici quelques photos que j'ai des répétitions", et ainsi de suite, des documents très importants sont apparus qui nous parlaient de ce contexte, qui après une sélection, ont fait partie d'un mur au sein de l'exposition qui nous a permis de comprendre les conditions de création/production de ces productions théâtrales et donc de mieux comprendre le contenu et la forme des photographies de l'archive.

À l'intérieur de ces récits contextuels, de nombreux thèmes liés à la contingence politique du moment sont apparus ; évidemment le viol des droits de l'homme en termes d'assassinats, de torture et d'emprisonnement politique, l'exil, la censure, le couvre-feu, toute une histoire de ce que signifiait la dictature, qui a déjà été beaucoup étudiée, mais presque toujours du point de vue politique, nous avons alors pu entrer dans cet univers, mais à partir de la photographie de Jorge Brantmayer. Ainsi, Suely Rolnik note que "l'archive en tant que dispositif ou pratique est capable d'activer des expériences sensibles dans le présent, nécessairement différentes de celles qui ont été vécues à l'origine, mais avec la même teneur en densité critique".



Photo 7. Les servantes. Auteur : Jean Genet. Compagnie Teatro El Conventillo. Réalisé par : Eugenio Guzmán. Costumes : Alejandro Sieveking. Théâtre El Conventillo. 1985. Sur scène : Tomás Vidiella. Auteur : Jorge Brantmayer. Source : Archives de la Scène Théâtrale de l'UC.

L'idée d'archives ouvertes répond à un besoin collectif, dans notre cas il s'agit d'une archive particulière qui est construite par nous tous, révélant apparemment une caractéristique de ce travail : l'archive appelle l'archive. L'archive en tant que travail photographique, dans ce cas, a suscité un énorme enthousiasme qui a poussé les responsables du théâtre à nous donner beaucoup d'autres archives de formats, de caractéristiques et de significations

variés, qui, en tant que matérialités, étaient fondamentales pour comprendre la complexité de ces pièces. Comme nous en avons tant, nous avons finalement choisi de ne partager que les matériaux originaux et ceux qui étaient les plus attrayants et qui nous ont permis de construire de petits chaos ou jalons à partir desquels exposer et présenter une histoire basée sur des axes thématiques. En plus de cette énorme collection, nous avons généré de nouveaux matériaux, créé de nouvelles archives ; nous avons réalisé des interviews et créé de nouveaux supports audiovisuels et de nouveaux récits.

CONSERVATION ET MONTAGE DE L'EXPOSITION

Comment réaliser un commissariat d'exposition qui parvienne à transmettre l'essence, l'énergie et l'impression que ces photographies - inédites, jamais vues par d'autres que le photographe- nous ont produites ? Nous avons donc commencé à revoir chacune des photographies, encore et encore, et c'est à partir d'un lieu sensible et expressif que la sélection des images a commencé. Dans ce processus, nous avons laissé de côté, en premier lieu, les contextes, les thèmes ou les personnes ayant participé à chacun de ces montages : nous avons décidé que les critères de sélection devaient répondre à un besoin visuel et sensible, que la valeur des photographies devait émerger de la photo elle-même, et qu'ensuite le contexte apparaîtrait. C'est pourquoi, en équipe, nous avons sélectionné les images en fonction de ce qu'elles provoquaient en nous, choisissant 110 photographies qui seraient scannées en haute résolution, imprimées et montées en grand et moyen format. À partir de la recherche et de la réflexion thématique des images, nous avons élaboré quatre axes ou champs curatoriaux qui, plus tard dans l'exposition, ont occupé chacun un grand mur : a) Sans-abri et déracinement, b) Pouvoir, violence et parodie, c) Fête et découverte, et d) Identités, sauvegarde et construction.



Photo 4. Vue générale, derrière le Muro Fiesta y destape, sur le côté le mur Poder, violencias y parodias et au centre la partie des modules avec les audiovisuels de l'exposition montée dans la Sala de Artes Visuales de GAM, janvier 2020. Photo d'auteur : Jorge Brantmayer. Source : Archives de la Scène Théâtrale de l'UC.

Et qu'advierait-il du reste des photos, pourquoi ne pas ouvrir et partager l'ensemble des archives ? Nous avons donc décidé qu'en plus d'exposer des photographies imprimées montées dans des cadres en aluminium, nous projeterions numériquement l'ensemble des archives sur le mur, une photo après l'autre, en boucle infinie, de sorte que si quelqu'un voulait voir toutes les photos, il pourrait le faire debout ou assis sur l'un des deux fauteuils à l'avant et être surpris par un carrousel d'images, toutes identifiées et documentées sur la base de petits crédits au pied de chaque photographie.

En poursuivant l'idée d'ouvrir les archives, en plus de disposer des photographies (imprimées et projetées) et de recréer tout un mur de contexte, il nous a semblé essentiel d'envisager la création de capsules audiovisuelles pour compléter la narration curatoriale des œuvres photographiées, raison pour laquelle le montage a élaboré 7 capsules vidéo (d'une durée moyenne de 20 à 30 minutes chacun), disposées en 4 modules et 8 écrans devant lesquels les spectateurs pouvaient s'asseoir pour regarder et écouter avec des écouteurs ; des extraits de certaines œuvres enregistrées, des notes journalistiques sur leur processus de création et des entretiens avec les créateurs, un matériel purement original et d'époque, à l'exception d'un entretien que nous avons réalisé avec le metteur en scène et dramaturge Ramón Griffero.



Photo 9. L'Empereur Gynt. Auteur : version gratuite par Franklin Caicedo de la pièce Peer Gynt de Heinrich Ibsen. Réalisé par : Lito Cruz. 1986. Sur scène : Franklin Caicedo. Auteur : Jorge Brantmayer. Source : Archives de la Scène Théâtrale de l'UC.

L'exposition a également impliqué la création d'un mur dédié uniquement à la sélection de 27 affiches qui nous semblaient pertinentes d'un point de vue visuel et compositionnel, ce qui nous a permis de comprendre un autre aspect du phénomène théâtral ; la diffusion théâtrale à partir d'un matériel physique et graphique qui devait être attrayant et fédérateur, sachant que dans le contexte, la matérialité avec laquelle attirer les spectateurs du moment comptait énormément, étant donné que toutes les plateformes numériques et les réseaux sociaux de notre époque n'existaient pas encore.

ARCHIVES ET TRAVAIL ; TRAVAIL ET ARCHIVES

L'un des aspects les plus intéressants de ce projet est que les archives ont réussi à être activées dans différents formats qui dépassent le seul cadre de l'exposition. Le contexte de l'année 2020 au Chili, combinant la révolte sociale (octobre 2019) et l'arrivée de la pandémie de Covid dans le pays (mars 2020), n'a pas permis à l'exposition d'être vue par le nombre de personnes qui avait été projeté, car elle n'a été ouverte que de janvier à mars 2020, puis n'a pu être ouverte qu'un mois de plus en décembre de la même année. Ainsi, motivés par la beauté de ces photographies et grâce au soutien financier des projets susmentionnés, nous avons décidé de publier un livre et un documentaire l'année suivante⁴ sur l'exposition et les archives photographiques de Brantmayer, qui portent le même titre que l'exposition : *Brantmayer. Fragilité et excès : archives ouvertes de la scène théâtrale chilienne 1983-1992*.

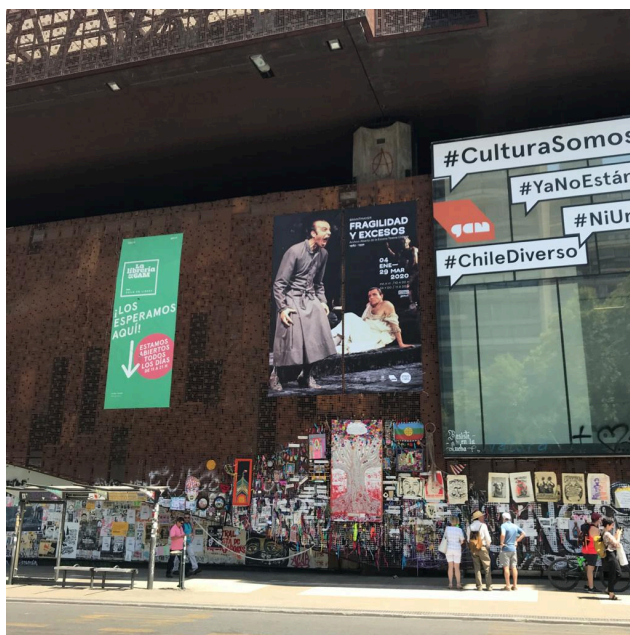


Photo 5. Frontispice du GAM pendant la permanence de l'exposition dans sa Sala de Artes Visuales, janvier 2020, où l'on peut voir le graphique de diffusion de l'exposition en dialogue avec le graphisme et les interventions visuelles de l'Estallido Social qui a lieu au Chili en octobre 2019 et se prolonge jusqu'au premier semestre 2020. Photo d'auteur : Patrizio Gecele. Source : Archives de la Scène Théâtrale de l'UC.

De même, l'année suivante, nous avons réalisé une série de cinq courts métrages audiovisuels basés sur l'expérience d'actrices qui avaient été photographiées par Bratmayer et nous avons organisé une rencontre et un dialogue au cours desquels nous avons parlé à cinq actrices différentes des processus de création de leurs personnages à partir de leurs propres photographies qui faisaient partie de ces archives. Ainsi, les archives reviennent vers les créateurs, pour établir un dialogue près de quarante ans plus tard. L'idée qu'"une fois l'événement terminé, la photographie existera toujours, lui conférant une sorte d'immortalité (et d'importance) dont elle n'aurait jamais bénéficié autrement" (Sontag, 2006_). _

REFLEXIONES FINALES

À partir des réflexions que nous avons développées autour de ce projet et sa répercussion sur de nombreux et divers champs d'étude, nous pouvons, pour conclure, formuler une série de questions, portant non seulement sur le traitement et à la médiation des archives, mais également sur le travail visuel et à l'historiographie théâtrale. L'idée la plus significative se rapporte aux archives ouvertes : elle nous permet de conclure que, dans ce cas, les archives originales, les photographies, sont des images, des œuvres d'art et des documents qui rendent compte non

seulement d'un travail photographique, mais aussi d'un travail artistique et théâtral. Nous pouvons voir comment les archives photographiques ont permis la reconstruction d'une certaine œuvre ou production théâtrale, dans un certain contexte qui, depuis le présent, projette une activation sociale. Dans le cadre du projet, nous avons invité un grand nombre de personnes à faire partie d'une reconnaissance, d'une documentation commune qui, à son tour, a généré des archives plus nombreuses et nouvelles. Ainsi, l'archive archive un travail qui produit à son tour un nouveau travail d'archive.



Photo 6. Bêatitudes. Création collective basée sur l'Ancien Testament. Réalisé par Andrés Pérez. Théâtre de rue. Plaza de Armas, Santiago / 1983. Sur scène : Aldo Parodi, Carlos Osorio, Tabo Meneses et Andrés Pérez (accroupi). Auteur : Jorge Brantmayer. Source : Archives de la Scène Théâtrale de l'UC.

En plus de la génération multiple de nouvelles archives, l'archive elle-même est démembrée, analysée et donc réinterprétée et représentée par de nouveaux regards qui vont au-delà de l'œuvre originale du photographe et ainsi, à partir de ce traitement et de cette étude, il a été possible de générer de nouveaux récits qui complexifient et ré-articulent une histoire passée. Une fois de plus, nous nous trouvons face à cette idée d'une mémoire ouverte et en constante évolution, qui, dans ce cas et à partir de l'archive, est activée et traversée pour se reconfigurer dans un réseau collectif. Ainsi, une œuvre individuelle, née d'un être humain qui photographie l'événement théâtral, se transforme en une œuvre soutenue et partagée par une communauté entière. L'un des phénomènes les plus attrayants de cette exposition est qu'elle met en scène une communauté théâtrale qui, au moment d'entrer en relation avec l'œuvre, à partir de différentes installations conceptuelles, revient se rencontrer et à s'activer à partir d'une mémoire dans le présent.

BIBLIOGRAPHIE:

- ◆ Azoulay, A. (2014) *Historia potencial y otros ensayos*. Editoria T-e-eoría, DF, México.
- ◆ Carnevale, G.; Expósito, M.; Mesquita, A.; Vindel, J. (2015) *Desinventario Esquirlas de Tucumán arde en el archivo de Gabriela Carnevale (Pensar el archivo. Los archivos como legados significantes)*.
- ◆ Hurtado, M.; Brantmayer, J. (2020) *_Fragilidad y Excesos: Archivo Abierto de la Escena Teatral Chilena 1983-1992*. _Ocholibros, Santiago, Chile.
- ◆ Rolnik, S. (2008) *Furor de Archivo*. Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia, vol. IX, núm. 18-19, 2008, pp. 9-22.
- ◆ Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Capítulo: En la caverna de Platón.

NOTES

1. Cette revue artistique et culturelle était dirigée par Mario Fonseca et dans la section théâtre Arcoiris, les critiques de théâtre Luisa Ulibarri et Eduardo Guerrero écrivaient.
2. Ces photos prises avec un appareil analogique ont toutes été prises sur des rouleaux de film couleur Kodak de 35 mm.
3. Cette exposition a été présentée à la Sala de Artes Visuales de GAM, pendant les mois de janvier, mars et décembre 2020 et a été financée par : 1. Proyecto Fondart Nacional (Folio 488818), ligne Artes de la visualidad, Modalidad Exposiciones, convocatoria 2019 titré ; “Exposición Brantmayer : Fragilidad y excesos. Archives ouvertes théâtre chilien 1983-1991” et 2. Projet interdisciplinaire ArTeCiH 2018 de la Direction de l’art et de la culture du Vice-Rectorat de la recherche de l’UC : “Photographies de Jorge Brantmayer 1984-1994 : créativité convergentes et conflictuelles pour une (re)construction de l’époque”. Corporation culturelle de la Chambre de la construction du Chili. École de théâtre de l’UC et son programme de recherche et d’archives et GAM, Centre des arts, de la culture et des personnes.
4. L’équipe de recherche était composée des professeurs de l’UC María de la Luz Hurtado de l’école de théâtre, Olaya Sanfuentes de l’institut d’histoire et moi des archives de la scène théâtrale de l’UC.